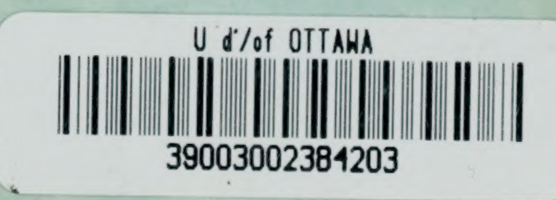
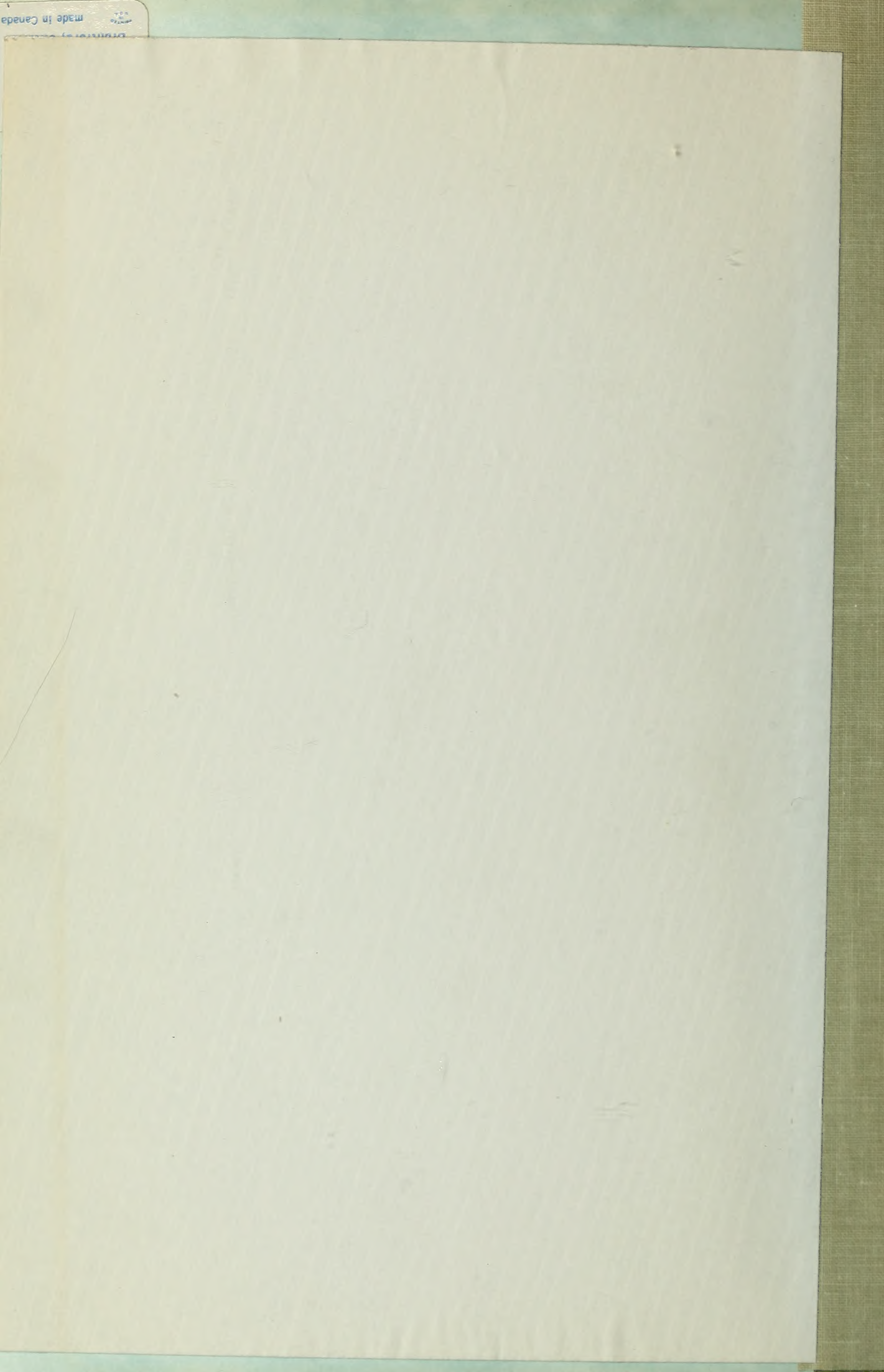
CHAMPAGNE

ESSAI SUR ALBERT
MOCKEL



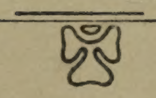


Paul CHAMPAGNE

Docteur en Philosophie et Lettres
Professeur à l'Athénée Royal de Mons

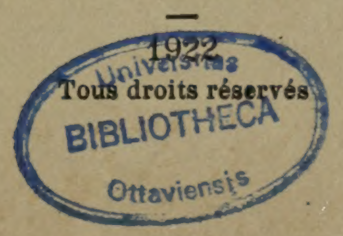
ssai sur Albert Mockel

Contribution à l'Histoire du Symbolisme en France et en Belgique



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS

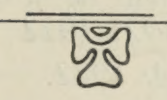
1922



Paul CHAMPAGNE
Docteur en Philosophie et Lettres
Professeur à l'Athénée Royal de Mons

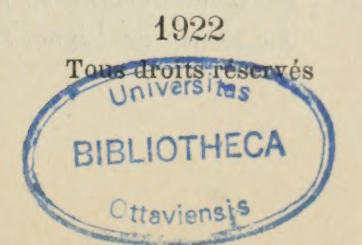
Essai sur Albert Mockel

Contribution à l'Histoire du Symbolisme en France et en Belgique



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS

1922



DU MÊME AUTEUR

Poésie

Noces spirituelles. Paris, 1913.
Le Cœur et l'Esprit. Louvain, 1919.

Poésies complètes

I. *Premiers vers* (1910-1913). Bruxelles-Paris, 1922.
II. *Poèmes religieux* (1913-1914). Idem.
III. *Poèmes d'amour* (1921-1922). Ibidem.

Prose lyrique

Les Fleurs de l'adolescence (1914). Poème.
La Solitude humaine (1915). Poème en cinq parties.
L'amour de la nature (1914). Impressions et paysages.
Le Livre de la Sagesse et de la Guerre. (1918).

Essais de critique et d'histoire

Sur Paul Claudel. Louvain, 1914.
Essai sur la Poésie lyrique. Id., 1919.
Sur quelques livres. Extraits de la chronique des poèmes à la *Terre Wallonne,* 1921-1922.
Essai sur Albert Mockel. 1922.
La vie et l'œuvre d'Octave Pirmez. 1922.
Idéalistes et Intuitionnistes. — I. *Novalis, Carlyle, Ruskin, Emerson, O. Wilde.* — II. *Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans.* — *Les Symbolistes, Bergson.* 1916-1918).
Lamartine et le classicisme. Thèse. (1917).
Lucrèce et le Sentiment de la Nature. Thèse. (1920).
Les Religions préhelléniques. (1916-1917).

EN PRÉPARATION : *Fernand Séverin, sa poésie et ses sources.*
Le prince de Ligne, son siècle et le nôtre.

Essai sur Albert Mockel

Contribution à l'Histoire du Symbolisme

Quand j'examine sa généalogie, je constate qu'il a de qui tenir, ce défenseur de l'individualité wallonne et de la culture française. Dans son ascendance maternelle, où le sang germanique s'est perdu dans le sang français, aussi bien que dans son ascendance paternelle, on rencontre en 1830 de farouches partisans des droits de la cité liégeoise qui se dressent contre la morgue hollandaise. Le grand-père paternel (1), membre de la régence de Maestricht, était annexionniste : prisonnier politique pour avoir affirmé les droits de Liège sur Maestricht. Ses aïeuls maternels se rangèrent parmi les révolutionnaires. Son grand-oncle, Charles Behr, commandait les Liégeois à Sainte-Walburge.

Il n'est pas aussi facile de faire la généalogie de ses ancêtres spirituels. Mais il est certain que le sang des musiciens liégeois coule en lui : toute son œuvre est dominée par un idéal de musicien. Mais les musiciens liégeois sont d'une qualité si rare ! non seulement des artistes, mais encore des esthètes, tels Grétry et César Franck. Voilà bien l'originalité wallonne : l'âme de ce peuple est soulevée par le rythme ; elle se plaît à créer des formes musicales dont les lignes suivent les élans de son idéalisme ; et si, par hasard, elle préfère des formes plastiques ou littéraires, c'est un chant pathétique mais harmonieux qui s'exhale des peintures de Roger de la Pasture, des statues de Du Brœucq et de Rousseau, des dessins de Rops et de Donnay, et des livres de Ligne, de Pirmez, de Severin et de Mockel.

(1) Liégeois de naissance.

J'insiste sur ce fait que l'art wallon est pénétré d'une intellectualité qui en fait la finesse et la distinction et qui explique son idéalisme et son classicisme.

Mockel est un type représentatif de sa race, une race où les dons les plus heureux s'harmonisent à merveille, comme dans la race grecque ou la race française. Esthéticien, il incarne l'intelligence généralisatrice de notre peuple ; il affirme que le petit Wallon n'est pas le petit Belge dont les Parisiens se sont trop de fois gaussés ; et c'est comme esthéticien que Mockel vaut le plus. Poète et conteur, il exprime notre goût pour le merveilleux et le mystère, notre penchant pour les féeries de l'esprit et des sens, notre amour de la clarté et des nuances, de la musique sobre et vibrante, enfin le grand rêve des vieux Celtes toujours en quête de princesses lointaines et de Saint-Graal. Or, l'aspiration de Mockel est plus détachée de la terre que celle d'un Severin même : à son insu, c'est presque celle d'un sage vers l'absolu ; ce n'est pas l'amour de Tristan pour Yseult, mais celui du poète pour la symbolique fleur bleue.

L'Esthéticien

Mockel est peut-être le seul esthéticien qu'ait produit la Belgique. M. Fierens-Gevaert s'est plutôt occupé de l'histoire de l'art. Réfléchissant sur l'art, aux moments de loisir laissés par l'action, des hommes d'œuvre, des artistes, comme les Destrée et les Carton de Wiart, n'ont pas poussé la généralisation jusqu'à la philosophie. S'ils étudient un livre, dans un compte-rendu, ils ne vont guère jusqu'à systématiser leur critique. Sur les traces de Ruskin, ils ont voulu concilier le beau et le bien. Au lieu de déterminer les conditions de la jouissance esthétique, neuve et haute, pour une élite, ils ont cherché plutôt s'il était possible que le peuple eût aussi quelque plaisir au contact d'une certaine beauté plus accessible. Ils ont quitté le temple retiré où, dans leur jeunesse

orgueilleuse, ils avaient voué un culte solitaire à une beauté moins populaire, et ils sont allés parmi les foules comme des apôtres, mettre en paraboles naïves les intuitions suprêmes qu'ils avaient eues.

Mockel est resté dans l'enceinte sacrée ; on ne l'y rencontre qu'avec ses pareils. S'il descend vers la ville, c'est afin d'y parler non point d'art directement, mais afin d'y défendre les intérêts du temple, dont il est le délégué. S'il vient aujourd'hui aux réunions de l'*Assemblée Wallonne* et des *Amitiés françaises*, dont il est un des fondateurs, dénoncer les barbares montant à l'horizon du Nord et de l'Est et aider à dresser un plan de bataille en faveur de l'individualité wallonne, c'est parce que la culture française qui forma celle-ci est la mère de la beauté classique qu'il dessert là-bas, dans son sanctuaire. « C'est par la langue et la culture françaises que nous avons exercé notre intelligence. Le français est pour nous une nécessité vitale », a-t-il dit dans le discours qu'il prononça au banquet organisé en son honneur le 5 avril 1914 à Liége. « Le français, continue-t-il, apprend à scruter les idées avec précision, à ne point se satisfaire d'un à-peu-près. C'est en français, sans doute, qu'il est le plus malaisé de mentir. Mais il y a plus encore, et nous le savons bien. La culture française a recueilli les eaux de la source sacrée qui jaillit autrefois en Grèce, source divine de l'Ordre et de la Beauté, source divine de la Liberté » (1). Je retiens cette déclaration qui milite non seulement en faveur de la culture française, mais surtout en faveur des humanités classiques et je trouverais peut-être une des raisons du germanisme borné et francophobe des étudiants en philologie germanique, où se recrutent les meneurs activistes, dans le fait que leur programme, pour les cours de la candidature en philosophie et lettres ne

(1) Cf. l'article d'E. Baussart sur la culture française dans la *Terre Wallonne,* Mai 1920.

comporte l'explication ni d'un auteur latin, ni d'un auteur grec.

Dans une lettre où il me fait l'éloge de Platon, de la sculpture et de la poésie grecques, Mockel me dit que la France est une Grèce vivante : « Elle fut ma grande formatrice, la Mère ; et je l'aime d'une ferveur passionnée. Toute la France et la France de tous les temps. »

⁂

Jeune homme de vingt-deux ans, brûlant néophyte de la nouvelle religion d'art qui se répandait en Belgique et en France, fondateur de la *Wallonie*, Mockel apparaissait aussi bien doué pour l'action que pour la contemplation, mais n'accordant à celle-là que d'être le rayonnement de celle-ci. Adorateur d'une beauté très haute, faite de fierté et d'intelligence, pénétré des principes de l'idéalisme nouveau qui vivifiait la jeune littérature, il groupa, dans le comité de rédaction de sa revue, les meilleurs écrivains de France et de Belgique qui devaient faire la fortune du symbolisme et qui nouèrent entre la France et la Wallonie des liens indissolubles. Il défendit lui-même le nouvel idéal d'art, la conception d'une littérature plus spontanée, plus musicale, plus significative de la vie de l'esprit, que celle où se plaisaient les derniers naturalistes de 1880 et notamment la plupart des collaborateurs de la *Jeune Belgique*, surtout les Flamands. N'est-ce pas grâce à Mockel que les artistes wallons prirent conscience de l'originalité de leur idéalisme et s'aperçurent que « l'art des Flamands était malgré tout un art matérialiste », comme on lit dans la *Wallonie*. Toutefois, Mockel n'était guidé par aucun exclusivisme : la *Wallonie*, qu'on se le rappelle, publia pour la première fois non seulement des pages de Louys, de Régnier et de Severin, mais aussi les *Bords de la Route*, de Verhaeren (numéro consacré au poète flamand en 1890), et l'*Intruse*, de Maeterlinck. Il convient, pense Mockel, de ne pas trop délimiter les frontières de l'art, parce que l'art est esprit et que l'esprit souffle où il veut.

Retenons ces premiers gestes de Mockel qui présagent l'action actuelle du défenseur de la cause wallonne et qui font entrevoir l'importance considérable de la *Wallonie*, non seulement dans l'histoire du renouveau littéraire belge, mais encore dans l'histoire du symbolisme français. La *Wallonie* figure avec la *Vogue* et la *Pléiade*... parmi les revues d'avant-garde où naquirent des talents aujourd'hui respectés et qui sont à consulter pour l'histoire du mouvement intellectuel depuis 1880.

⁂

Mockel est un des principaux théoriciens du symbolisme sans qu'il ait traité *ex professo* du symbolisme dans quelque manifeste tapageur et vain. Ses *Propos de Littérature* (1894) parurent en même temps que l'*Eleusis*, de Mauclair, quelques années après la *Littérature de tout à l'heure*, de Morice, avant la *Poésie populaire* de Souza, et quelques années avant la *Poésie nouvelle*, de Beaunier, et le *Tourment de l'Unité*, de Mithouard, les cinq ou six ouvrages où l'on expose la nouvelle doctrine littéraire. Non que Mockel ait jamais systématisé ses idées ; mais il a fait, dans tous ses ouvrages critiques, de l'esthétique sans en avoir l'air (1). Et c'est surtout son esthétique personnelle qu'il développe, même lorsqu'il parle des autres, parce que ceux-ci sont ses frères d'âme. Toutefois il savait, quand il fallait, se séparer d'eux. Ainsi il constate que Regnier allégorise trop, que Vielé-Griffin manque d'harmonie et de fini et que Verhaeren est fatigant par ses barbarismes et son facile intellectualisme.

Mais on peut réunir ses idées en corps de doctrine en glanant dans ses œuvres et sa correspondance. Qu'il me soit permis de repenser ces idées, de les fusionner, de les presser et d'en extraire une philosophie de l'art.

---

(1) Ainsi, dans son *Auguste Donnay*, qui paraît pendant que je corrige ces épreuves (Liège, Thone, 1922), Mockel avoue qu'il théorisait plus que ses amis en 1886 (p. 21) ; il résume les principales esthétiques en deux mots exacts et définit l'Art à peu près comme Bacon : *homo additus naturae*.

Les Idées et les Sources de l'Idéalisme de Mockel.

Toute esthétique est basée sur une théorie de la connaissance et celle-ci suppose une psychologie.

L'idéologie de Mockel est nettement subjectiviste ; elle aboutit à un relativisme très conscient. « Nous ne percevons que des vérités relatives, dit Mockel (*Mallarmé*, p. 16), des *vérités mobiles* qui sont nos aspirations (*Poésie et Idéalité*, p. 61). » J'aurais beau jeu si je voulais épingler ici toutes mes fiches, afin de prouver cette proposition. Tous les quatrevingtistes se sont pénétrés des quelques principes essentiels du subjectivisme, qu'ils ont trouvés formulés par le plus français des philosophes allemands contemporains, par Schopenhauer ou par ses commentateurs (1).

« L'âme, écrit Mockel, ne saisit, des choses, que ce qui peut l'affecter ; le raisonnement, rapport de plusieurs souvenirs, n'est que la comparaison de plusieurs états de son développement (*Propos de Littérature*, p. 21). Par le symbole, le poète se recherche dans la vie ; il subjective les images au lieu d'objectiver en elles une pensée ; son but n'est que lui-même ; s'il examine les choses, c'est pour en recueillir les divers éléments idéaux, c'est-à-dire — puisque nous ne connaissons des choses que leur rapport avec nous-mêmes — les éléments les plus intimes de son moi qui s'y trouvent contenus. La création du symbole est une projection vers notre être futur. » (*Loc. cit.*, p. 113).

Certaines pages de la première étude sur Verhaeren, poète du paroxysme, sont fortement teintées de germanisme. L'auteur, en un langage abstrait, nous parle de la théorie schopenhauerienne de la libération par la contemplation

(1) Foucher de Careil (Hegel et Schopenhauer, 1862), Challemel-Lacour, Ribot, qui écrivirent surtout sur Schopenhauer entre 1870 et 1874 ; Scherer, Schuré, Caro, Boutmy...

esthétique et de la perpétuelle évolution du moi, idée tout allemande née au XVIII[e] siècle. Dans les *Propos*, il s'en réfère à Schopenhauer pour l'esthétique de la suggestion vantée par le philosophe, mais qui doit sa fortune, dans ces dernières années, surtout à Mallarmé ; et c'est plutôt ce dernier que Mockel rappelle dans sa paraphrase . « Préciser une idée, c'est la borner et c'est enlever d'avance au poème qui la contient ce frémissement illimité que donne le chef-d'œuvre... L'idée particulière n'embrasse que le relatif, ce qui est éternel lui échappe... Elle ne nous conduit pas au-delà de nous-même et rapetisse l'œuvre d'art à une réalité immédiate et tangible, lorsque la fonction même de cette œuvre est de nous suggérer l'infini. » (1). Carlyle développe cette pensée à propos du symbole dans un passage que j'ai expliqué ailleurs.

J'extrais du *finale* en prose de *Chantefable* une phrase qu'on croirait détachée des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, qui fit de l'émotion avec la philosophie de Schopenhauer et de Hartmann, et qui tira de leur idéalisme misogyne la matière d'admirables poèmes lyriques. « Trois sexes, oui, c'est bien cela, il y a trois sexes : celui qui pense et rêve, celui qui gante 5 ¾ et fait rêver, puis tout le reste, la foule des neutres... C'est aussi penser et nous chercher en celles qui nous font rêver... Ah ! mon Dieu, suis-je allemand aujourd'hui !... » (2).

En 1885, on croyait de bonne foi être allemand parce qu'on s'était pénétré de quelques idées essentielles de Schopenhauer, qui, lui, les avait prises aux Indous et à certains écrivains matérialistes du XVIII[e] siècle français finissant. Cabanis, Chamfort, Stendhal, sont dans Schopenhauer et celui-ci est dans Nietzsche.

Mockel ne publie pas comme Mauclair que Schopenhauer est son maître ; mais on voit non seulement au jargon de certains chapitres des

(1) P. 34.
(2) P. 136.

Propos et de l'*Etude sur le Paroxysme*, mais encore à la tournure générale de la pensée, que notre auteur a goûté aux fruits quelque peu enivrants de l'idéalisme allemand qui est essentiellement une philosophie de l'évolution et une apologie de l'individu. Wilmotte semble regretter cette influence ; il a tort : toute nourriture est bonne qui est bien assimilée (1). J'en conviens, le genre de philosophie que les Allemands s'enorgueillissent, depuis Fichte, d'avoir donné au monde, est un poison pour l'intelligence des races latines, parce que la discipline gréco-latine qui a formé

(1) *La Culture française en Belgique*, p. 262. « Ici Mockel se souvient de Schopenhauer comme il nous remémorait tantôt Hegel. La philosophie allemande a effleuré ce cerveau wallon de son aile un peu rude... Mais pas plus pour les poètes de 1850 (*Weustenraad, Wacken, qui florissaient aussi sur la rive mosane*) que pour lui il n'est permis de conclure de là à une participation surabondante d'éléments étrangers au génie de la race. »

Dans la *Renaissance d'Occident*, M. Wilmotte écrit dans le même ordre d'idées : « Pas une parcelle de germanisme dans la culture de nos auteurs de ces cinquante ans, sauf Maeterlinck... Seul Mockel a lu Schopenhauer, et ce n'est peut-être pas ce qu'il a fait de mieux. » (Septembre 1921, p. 291).

Dans une lettre, Mockel ne nie pas avoir lu le pessimiste allemand, mais il affirme avoir échappé à son influence immédiate et devoir au Védânta ce qu'on attribue à Schopenhauer. Il m'écrit : « Je ne songe nullement à nier l'influence qu'aurait eue sur moi la philosophie allemande, tout en la réduisant à des proportions raisonnables. Outre Schopenhauer, j'ai quelque peu pratiqué Hegel, et je garde toute mon admiration au noble Gœthe. Qu'importent les haines guerrières, quand on est dans le domaine des idées? J.-S. Bach, Beethoven, Wagner ont aidé puissamment à former ma sensibilité d'artiste et ma foi en la beauté. Je garde pour eux un respect filial, bien que j'aie eu aussi d'autres maîtres en musique. Il ne faut pas du reste que cette atroce guerre, par un dernier méfait, anéantisse en nous la liberté de la pensée et l'équilibre du jugement. Le germanisme est historiquement l'un des facteurs de la mentalité française. On ne peut le nier sans aveuglement. Dans le Nord de la France en particulier, et j'y inscris la Wallonie, les échanges furent constants avec le Palatinat et le pays rhénan. L'Allemagne a subi fortement notre influence celto-latine, mais par la Rhénanie, elle a pénétré aussi chez nous... Un mets étranger demeure fortifiant, même lourd, si nous l'assimilons... Qu'il y ait apport et non envahissement. » Déclaration précieuse. Ce que Mockel avait pris à doses modérées dans le germanisme, a fini par se transformer en sa propre substance après être resté un peu apparent encore à l'époque des *Propos*. Aujourd'hui, personne n'est plus français que Mockel.

des hommes tels que Saint Thomas d'Aquin, Descartes, Pascal, Comte... apprend à l'esprit à définir, à voir juste et clair, signe de perfection pour la pensée, tandis que la culture germanique enseigne à confondre le sentiment et l'intelligence, ce qui mène à défigurer le vrai, à tout brouiller, à ne rien définir. La philosophie romantique allemande est la négation même de la science ; mais parfois elle se rapproche assez bien d'une certaine poésie. C'est sa seule qualité ; et c'est pour cela que, absorbée modérément, elle constituait une excellente nourriture pour un poète comme Mockel. Mais esprit clair et sain, il en a rejeté les aberrations, le pessimisme, le nihilisme, le nietzschéisme, l'ascétisme et autres poisons en isme.

« Je ne puis me dire le disciple de Schopenhauer, m'écrit-il. Je n'ai jamais admis son pessimisme intégral. Moins encore qu'à ce pessimisme intégral, je crois à la fixité du caractère ; et cela, c'est la base même de la morale de Schopenhauer. A mes yeux, au contraire, le moi est toujours changeant ; il obéit à Maia... En même temps que Schopenhauer, je lisais avec émerveillement quelques livres traitant de la philosophie hindoue. C'est dans la métaphysique de l'âtma, ou du moins dans le peu que j'en pouvais connaître en ma première jeunesse, que je découvrais la lumière... » Soit ; je retiens ces indications qui justifient telle de mes inductions ; mais je réponds que Schopenhauer est pénétré d'hindouisme, que l'idéalisme allemand, par la bouche de tous ses représentants, proclame cette évolution du moi vers le soi supérieur et que tout le romantisme se résume dans l'aspiration du moi individuel au moi universel ou divin. Sur ce point on lit dans l'*Eve future* ou *Tribulat Bonhommet*, de Villiers de l'Isle-Adam, le vulgarisateur principal de l'hégélianisme pour les Symbolistes et très apprécié des jeunes écrivains belges de 1885, des phrases comme celles que j'extrais des *Propos de Littérature*, p. 191 : « Le moi ne serait-il qu'un moment de l'Idée, vivante émanation du Soi

universel? » Mockel reprend aussi les idées essentielles de Schopenhauer sur l'origine et la signification de la musique, ou plutôt il se sert de sa terminologie : « Le rythme est à l'harmonie ce que la direction est à l'espace ; il s'effuse en elle, comme la volonté dans la représentation. (*Propos*, p. 70.) ...Forme virile de notre pur instinct, le rythme naît de notre désir et s'identifie avec nous-même. » (*Id.*, p. 76). C'est l'emploi de ces termes qui rend obscur tels passages des *Propos* et de la première étude sur Verhaeren. Mais quand toutes ces notions métaphysiques se furent clarifiées dans l'esprit de Mockel, comme dans une eau pure, et qu'elles furent entrées dans la synthèse mentale, notre auteur nous donna, dans ses monographies de Mallarmé, de Van Lerberghe et dans son récent Verhaeren, des livres d'une clarté transparente où se découvre la profondeur limpide de son idéalisme. *Mallarmé*, *Le Bréviaire du Pauvre*, *Poésie et Idéalité*, deux proses fascinantes parues dans *Vers et Prose*, sont des essais où la poésie se mêle à la philosophie avec une harmonie ravissante : la raison, le sentiment et la fantaisie y tracent d'élégantes arabesques où se joue un esprit sûr de lui-même. Wilde, Gide ou Thibaudet n'ont rien de supérieur au *Mallarmé* de Mockel. A côté de cela, Novalis n'est que bégaiements, Maeterlinck et Mauclair paraissent obscurs. Je m'empresse d'ajouter que déjà les *Propos de Littérature* fourmillaient de remarques judicieuses sur le rythme et le symbole.

Déjà dans ce livre et dans des articles de la *Revue de Belgique* (*Réflexions sur la critique*, 1897), je trouve une esquisse de cette psychologie nuancée et vivante sur laquelle les Symbolistes ont à leur insu fondé leur esthétique. Elle est une forme du phénoménisme de Taine, en germe déjà dans la philosophie romantique, qui deviendra, dans la pensée rayonnante de Bergson, un des plus lumineux systèmes qui soient.

« L'âme est en devenir vers elle-même, écrivait Mockel en 1894 (1). A tous les stades de

(1) *Propos*, p. 21.

son épanouissement, le moi ne peut être connu que par ses phénomènes, les idées, qui évoluent selon la durée, et le regard direct ou la conscience des spiritualistes n'a pour objet qu'une synthèse d'idées, elle aussi mouvante. » Contraste kantien entre phénomène et noumène, n'est-il pas vrai ! « L'âme continue-t-il, existe en tant que rythme, en tant que direction vers un but à l'infini, et ce but, c'est soi-même... » « J'aimerais à dire, écrit-il ailleurs en poursuivant la même idée (1), que notre âme est pareille à un thème musical qui va et se développe dans une symphonie... Comme le thème musical, nous évoluons sans cesse. Il y a en nous je ne sais quoi de vivant qui progresse... »

Artiste, poète et musicien, plus que philosophe, Mockel semble bien devoir cette idée de la continuité progressive du moi plutôt à une intuition lyrique qu'à une adaptation des idées de Schopenhauer sur la musique, objectivation du moi. Quoi qu'il en soit, il prend son point d'appui dans cette théorie psychologique pour s'élever jusqu'à une philosophie générale.

Le moi en progrès vers lui-même se cherche dans la vie, dans l'art et dans la science, résidu de la vie : il aspire toujours à changer. Le moi présent cherche à devenir un moi supérieur, parce que différent : c'est une loi universelle étudiée par de Gaultier, qui s'inspire de Tarde, le psychologue de l'imitation, cité une fois par Mockel dans *Poésie et Idéalité.* Toujours des sensations nouvelles, plus fines ; toujours des idées plus hautes, plus de vérité, plus de beauté, plus de liberté, plus de joie ! Mais comme la vie, cette pauvresse ou cette avare, ne nous apporte rien de tout cela, c'est l'art qui crée cette richesse, en même temps qu'il crée en nous la joie de la posséder dans notre moi d'un instant, notre moi qui ne se sent pas comblé et aspire de nouveau à quelque chose d'autre. Le domaine de l'art, c'est la joie de la fiction forgée par l'aspiration, parce que l'artiste pratique toujours l'amour platonique : il ne possède jamais

(1) *Revue de Belgique,* 15 décembre 1897.

que des idées. « L'aspiration ne tend pas vers un objet matériel, me dit Mockel dans une lettre. On n'aspire pas à des choses, mais à l'idée qu'on fait naître des choses. L'artiste, par exemple, cherche le divin dans la nature. Le moi se détourne de ses fins immédiates pour tendre vers des fins suprêmes. Dans le fait d'aspirer et dans le fait de l'artiste qui se sacrifie à son œuvre, pour tenter d'exprimer son rêve, il y a comme une projection du moi vers le soi, de ce que nous sommes, vers ce que nous voudrions devenir : c'est ce que signifie l'épigraphe de *Chantefable* un peu naïve : « Ce nous même toujours inconnu qui cherche à naître dans le paysage, à se contempler dans la femme, à prendre conscience par l'œuvre. »

⁂

Cette théorie de l'aspiration, que Mockel me dit être née en lui de la doctrine hindoue par voie de formation indirecte et comme par bourgeonnement, ne diffère de celle de Sully-Prudhomme que par la manière de présenter les faits psychiques ou plutôt de les nommer. Ce que nous appelons idéal avec Sully-Prudhomme, les Allemands et Mockel l'appellent Soi. C'est l'idéal conçu par le poète et incorporé à sa conscience. De plus, on n'invente pas de nouvelles idées : tant d'hommes ont pensé qu'on doit se borner à répéter avec des nuances tout au plus. Cette doctrine me rappelle Fichte et sa notion fondamentale du caractère illimité du moi, qui a passé dans l'école d'Iéna et notamment dans Novalis, dont Mockel m'écrit n'avoir lu que bien tard quelques écrits mystiques. Novalis définit la philosophie et son succédané la poésie, une excitation du moi réel par le moi idéal. A de certains moments surgissent en nous des idées dépassant le moi que nous connaissons par l'analyse de la conscience et qui jaillissent des parties secrètes de notre âme, du moi infini. La vie véritable est un acte d'aspiration continuelle vers cet être d'essence divine. Cette région inconnue de l'âme, ce moi idéal, ressemble, en somme, moins à l'intelligence (*Nous*) de Plotin et à l'intellect actif

d'Aristote qu'à l'âme (*âtma*) telle que la considèrent les Brâhmanes, les Samkyas, c'est-à-dire la raison supérieure à l'intelligence et à la conscience, comme au corps et à la sensation, témoin inactif et serein en nous, substance émanée de l'âme divine (*Brâhman*) (1).

« Le Soi seul, m'écrit Mockel, est immuable , mais bien qu'il soit déjà secrètement en nous, nous l'ignorons encore. Nous sommes en devenir vers le Soi conscient ; et cette évolution ne s'arrête pas à la mort. Le Soi lui-même, d'une aspiration infinie, tend à s'unir au divin d'où il est émané. Telle est ma foi. »

Tous les symbolistes ont versé dans les arcanes de l'abstraction. Dans la *Cité d'Eleusis*, Mauclair s'exprime dans les mêmes termes. Le Soi est atteint dans l'exaltation, dans la fiction artistique, dans le rêve, dans les grands moments de la vie, dans la luxure, dans tous les paroxysmes. Cette idée provient de Novalis. Comme Mauclair reconnaît sous le moi conscient, une vie infiniment sourde et sous-jacente et surtout ineffable, c'est cette vie qui s'exprime dans les paroxysmes. Mockel (2) évoque cette âme profonde, centre de notre être, indicible et subconscient, qui est en contact avec l'univers entier, avec le divin répandu partout, parce qu'elle est elle-même une émanation du grand tout. C'est la théorie du subliminal-self de William James, théorie qui est loin de lui être personnelle (on en trouve les éléments partout, chez Platon, chez les mystiques du Moyen-

(1) Maeterlinck emprunta ce moi pur à Novalis pour en faire la mesure de sa morale mystique ; Mauclair la reprit à l'auteur du *Trésor des Humbles ;* presque tous les Symbolistes en parlent ; Retté même...

Mockel professe souvent les mêmes idées que Novalis sur le rôle et l'essence de la poésie, sur le moi, sur le symbole et l'allégorie, sur la fiction ; mais il a exprimé ces idées avant la traduction de Novalis par Maeterlinck. Il ne faudrait cependant pas écarter toute influence. Paul Souday combat Lasserre qui cherche l'origine de l'intuitionisme des Symbolistes dans Novalis — thèse de Thorel et de Visan (*Le Temps,* 18 août 1920). Mais il est trop absolu en niant toute infiltration de l'idéalisme allemand.

(2) *Emile Verhaeren,* p. 132.

Age...) et qui identifie le moi profond avec le divin. Tantôt Mockel nous décrit l'effort de l'artiste pour s'élever, dit-il, vers ce qu'il y a d'éternel dans la vie intérieure de l'homme (*Verhaeren*, p. 102) ; et tantôt il montre comment la poésie « éveille la palpitation mystérieuse de notre subconscient sollicité, attiré jusqu'au bord de la conscience où elle épanouit sa fleur humide et lumineuse. » (*Idem*, p. 132).

⁂

Pour Mockel, le propre de l'émotion esthétique, c'est qu'elle unit le moi conscient au moi subconscient ou divin. Tel est l'aboutissement de cette théorie de l'aspiration à laquelle Mockel a donné un accent personnel, non seulement en la mettant en relief dans ses ouvrages critiques, mais encore en s'en inspirant dans sa poésie. Chose curieuse, cette théorie est toute mystique. Mockel nous parlant, dans une lettre, de la joie esthétique qui est essentiellement active parce qu'elle est toujours nourrie par l'aspiration, me rappelle étrangement Ruysbroeck qui, dans sa lutte contre le quiétisme de son temps, ne cesse de développer l'idée que la contemplation doit être toujours vivifiée par la charité, et que l'âme unie à Dieu sent s'allumer en elle de nouvelles ardeurs. « La joie esthétique n'est pas tout entière dans le repos du désir et dans la contemplation désintéressée ; elle les dépasse même en deux sens. A son degré le plus bas, elle n'est pas purement désintéressée : elle commence à le devenir. A son degré suprême, elle surpasse cette contemplation par une activité mystique. L'émotion d'art n'est pas inerte en sa contemplation. L'être particulier s'y unit à l'esprit universel, l'être éphémère s'élance vers le Soi éternel. La joie de la Beauté est le pressentiment du Divin. » Or, Mockel n'a parlé qu'une fois de Ruysbroeck, qu'il trouve lourd et glacé ; et la preuve qu'il n'a pas puisé cette idée mystique chez les chrétiens, c'est qu'il craint « de froisser les catholiques ombrageux, me dit-il, en formulant ces propositions issues de l'hindouisme et que vous

trouverez à peu près en ces termes dans quelques passages de mes *Banalités indiscrètes*, quand elles seront publiées. »

Ainsi donc le meilleur de l'homme est dans l'amour qui nourrit l'instinct vital, qui entretient l'aspiration, qui exalte le moi et le tend vers l'idéal. Au contraire, pour Schopenhauer, l'esthétique consistait à éteindre cette flamme dans la contemplation sereine et froide ou dans la pitié sans acte. Or, Mockel dépasse la morale de Schopenhauer ; le poète doit exciter l'instinct vital, réveiller sans cesse l'amour de l'idéal, principe de la joie esthétique et de la joie de vivre (1).

« La pitié de Schopenhauer, m'écrit Mockel, ce n'est pas assez... Il faut le ressort même de la pitié, l'amour qui se donne, se donne encore. Il est le ferment de la ferveur, la source de l'idéalité ; il est la force infinie qui s'émeut dans les hommes et s'épanouit dans les mondes, il est le Verbe qui se révèle par l'harmonie. Et ici, tout à coup, je me sens chrétien jusqu'au vertige. Rien d'aussi grand, rien d'aussi beau n'a été dit jamais, rien d'aussi profond non plus, que ces simples paroles : « Aimez-vous les uns les autres... » Ne concluez point pourtant, de ce sentiment chrétien, à ma foi catholique... Je sens profondément en moi des ferveurs religieuses, mais elles s'offrent à ma raison sous la forme d'un panthéisme très spiritualisé. »

Jean-Marie Guyau a aussi vaincu le pessimisme en puisant la joie de vivre dans l'amour ; pour lui la poésie avait aussi pour but d'exciter l'appétit de vie ; il était agnostique comme Mockel, pour qui la vérité se confond avec notre vouloir (2) : le sentiment religieux est une libre aspiration de l'âme avide d'infini, de « l'âme qui répugne à ce qui la borne », répète Mockel.

⁂

On le voit, ces idées sur le moi sont loin d'être banales. Elles sont l'indice d'une réelle culture

(1) *Poésie et Idéalité, Vers et Prose,* p. 96. Mars 1905.
(2) Idem, pp. 96 et 101.

philosophique et d'une puissance d'analyse remarquable. Elles empruntent de la personnalité de Mockel un cachet original que l'étude des sources met en valeur. Elles sont cohérentes : c'est une psychologie d'où sortent naturellement une éthique de la charité et une esthétique de l'aspiration ineffable ; c'est un monisme spiritualisé, conception fort répandue chez les artistes, qui y penchent naturellement, et qui leur tient lieu de religion. Le voici en substance.

D'abord une théorie de l'évolution, basée sur une théorie du mouvement.

Sans cesse notre personnalité se développe. C'est une synthèse toujours renouvelée, un changement qualitatif perpétuel, un mouvement constant. Aussi, comme son être n'est jamais fixé, ses démarches sont-elles imprévisibles. Contre Taine, Mockel affirme ainsi notre liberté. Dans un paragraphe de *Poésie et Idéalité*, il parle comme Bergson (1). L'artiste est libre, c'est-à-dire original, quand il agit en pleine possession de toute sa personnalité.

Mockel, au même endroit, formule aussi une autre idée chère à Bergson. L'âme s'assimile le présent et le passé pour en composer la matière d'un perfectionnement futur. L'image du passé, loin d'avoir une réalité moindre, marque un progrès sur le passé lui-même.

Comme l'être est un perpétuel devenir et que le mouvement est un acte simple, il est impossible de sectionner le moi sans en altérer le caractère. C'est ce qu'ignorent l'art classique et parnassien (2), de même que la psychologie traditionnelle qui s'efforcent de saisir quelque chose du flux de la vie intérieure, qui mettent dans leurs éprouvettes les éléments qu'ils ont pu agripper et les analysent en les classant dans l'une ou l'autre des catégories toutes prêtes que le langage, la logique et la littérature ont façonnées. Dans le *Bréviaire du Pauvre*, Mockel développe avec émotion cette idée

(1) Id., p. 97.

(2) Le Parnasse immobilisa la strophe ; il immobilisa le poème et la Poésie. (*Propos*, p. 58).

essentielle du symbolisme : « Définir : figer une vague ». Chaque élément de l'état d'âme emprunte de sa dissolution dans les autres la forme la plus incommunicable : il reçoit, en effet, l'empreinte de la personnalité même. Une fois qu'un poète intellectualiste dissocie un moment de son devenir, il isole les faits de conscience de l'ensemble dont ils sont parties intégrantes et les fait entrer dans les cadres des concepts universels et des noms communs en leur enlevant leurs contours spécifiques ; et non seulement il obtient de son moi une image presque impersonnelle, mais il le prive du mouvement qualitatif qui entraîne son âme au cours de son évolution constante. Image impersonnelle, car ce moi est créé par la vie sociale ; il se constitue de classifications de lieux communs, de locutions toutes faites dues à tant de siècles de littérature : tous les éléments y sont localisés, définis, étiquetés, comme les objets du monde extérieur, et ont entre eux les mêmes relations que ceux-ci, relations de juxtaposition ou d'opposition, si bien que la réflexion et la mémoire n'ont pas de peine à les distinguer, dans leurs conflits ou leurs alliances.

Mais notre personnalité se compose d'un moi infiniment plus vaste. Ici la distinction des facultés, si tranchées dans le premier moi, n'existe que virtuellement : l'intelligence y doit être stimulée par des instincts secrets ; les sentiments y sont éclairés par une lumière qui n'est pas la raison toute pure et déterminés par des sensations, des appétitions qu'on ne soupçonne guère. C'est ce moi qui transforme en substance vivante les idées venues du dehors et leur communique une chaleur capable de se dépenser en actes, mettons en aspirations lyriques. Si l'artiste est libre, original et sincère, c'est lorsque ce moi, et rien que lui, le pousse à l'action. Ordinairement ce moi profond est voilé par le moi de la conscience. Le contenu n'en apparaît qu'à la faveur des déchirures soudaines que le moi subconscient fait parfois dans le voile du moi superficiel, plus souvent au cours de l'action que de la réflexion, par exemple aux

heures critiques de la destinée. Grâce à l'exaltation, principe de la poésie et de l'aspiration, les poètes lyriques, ainsi pensent Mockel, Mauclair et Maeterlinck, traversent fréquemment le moi des catégories, des clichés et des sentiments conventionnels, et atteignent leur moi vraiment personnel, où des éléments confluant du dehors, s'élabore sans cesse la matière de leur devenir et d'où ils tirent leurs idées, leurs images, leurs sentiments vraiment originaux, le rythme enfin de leur vie propre.

Mockel l'a remarqué dans ses *Propos de littérature* : le poète classique ou parnassien décrit des états figés de l'âme ; le poète symboliste suggère les mouvements successifs du moi en voie de création. Ce sont les transitions qui vont d'un état d'âme à un autre, les sentiments de passage dont parle W. James, qui ont de la signification pour Mockel, bien plus que ces états d'âme eux-mêmes. Dans l'art traditionnel, l'intelligence glace la vie intérieure ; c'est elle qui produit ces états de l'âme en la dépouillant de son mouvement immanent. Il ne faut pas additionner ces états en les décrivant du point de vue pris dans le moi superficiel. Il est nécessaire de vivre le développement de l'âme. On ne saurait trop bien se persuader que la vie propre d'un esprit ne tient pas à ses représentations, celles dont il est conscient ou celles que nous croyons distinguer en lui. Le dynamisme lyrique dont palpite un poème, n'est point produit par les mots avec lesquels on compose les stances; c'est la personnalité cachée du poète qui l'alimente. C'est le moi profond, irréductible aux représentations qui s'en projettent sur le champ de la conscience et qui le symbolisent fort imparfaitement, qui déploie et nuance le rythme vraiment personnel d'une âme. Telle est la signification du *Lied de l'eau courante*, un des plus beaux poèmes de Mockel, image du fluent de la vie intérieure; tel est le sens de la méthode qu'il adopta dans sa critique. Il importe d'*être* la personnalité de l'auteur, de sympathiser avec elle le plus intimement possible, ce que Mockel a fait à merveille dans ses études

sur Régnier, Vielé-Griffin, Mallarmé et Verhaeren ; ou, si l'on est sujet, il s'agit de laisser tout ce qui n'est pas la nature essentielle du moi et de s'abandonner aux forces qui en émanent ;il faut enfin obtenir du mouvement qui emporte les faits de conscience en des combinaisons instables, une image analogue à ces peintures, où les artistes contemporains se sont efforcés de reproduire les vibrations de la lumière et la trépidation des mouvements locaux. Mais c'est « selon l'harmonie » — et Mockel a insisté sur ce point depuis toujours (1) — que le poète exprimera ses aspirations, ses forces intérieures, ses *vérités mobiles*, dit notre esthéticien.

L'acte par lequel l'artiste atteint l'individualité d'un être, la caractéristique d'une figure humaine ou d'un paysage, c'est-à-dire le mariage des traits ou des rayons lumineux qui dessinent des formes par leur déploiement ondulé, cet acte est une sensation du mouvement enveloppée dans une connaissance instinctive des conditions et des intentions de la vie. L'opération par quoi le poète saisit et exprime à la fois sa personnalité est aussi la perception d'un mouvement, mais d'un mouvement plus complexe, plus subtil et plus fluide que le trémolo et les accords vibrants des lignes et des rayons lumineux ; c'est la vie même de l'âme. Non pas celle qui tombe immédiatement sous la prise de la réflexion, mais la vie la plus intime, dont elle est animée, la plus autonome, la plus rebelle à l'analyse. Eh ! bien, ces perceptions du mouvement qualitatif sont l'œuvre de ce que Mockel appelle *l'âme*, c'est-à-dire de la raison, du sentiment et des sens intimement fusionnés dans un acte simple.

⁂

Un panthéisme spiritualisé couronne cette psychologie. Car, pour tout idéaliste subjectiviste, la psychologie ne fait qu'un avec la métaphysique. Se connaître et se comprendre, c'est connaître et

(1) *Propos*, p. 61.

comprendre l'univers : l'homme, n'est-il pas un microcosme ? Le monde extérieur et le monde intérieur sont complémentaires et parties intégrantes du grand tout ; de sorte que la découverte en nous de l'unité de l'esprit va de pair avec la découverte de l'unité de la nature. Et comme tout est dans tout, quand l'humanité connaîtra le réel dans sa totalité, elle vivra en Dieu. Telle est l'aspiration du moi vers le soi universel ou divin, que Mockel a illustrée.

Cette unité de l'âme, nous la possédons tous dans l'enfance ; c'est ce que Séverin appelle le *don d'enfance*, et ce que Mockel attribue au poète et au conteur, chez qui l'intelligence n'émousse pas les facultés affectives, mais qui agissent *avec toute leur âme*, comme c'était la devise de Platon. Soit dit en passant, Mockel m'avoue avoir un culte pour le grand philosophe, le seul qu'il ait vraiment étudié et qu'il appelle « son grand éducateur ». Il a certainement pratiqué la méthode platonicienne. A la lumière de cet esprit unifié, le poète se forme de l'univers une image correspondant au modèle qu'il possède en lui. En ce sens il « recrée le monde, dit Mockel (1), et telle est sa tâche ». Pour lui toutes choses sont des expressions symboliques et varient en fonction de l'esprit qui les interprète à son gré en obéissant à la loi d'analogie qui préside à toutes nos opérations intellectuelles. La vérité et la beauté sont subjectivité pure (2), dit en substance Mockel. Langage de poète qu'il y aurait mauvaise grâce à condamner. Le subjectivisme est une attitude toute naturelle au poète, qui se fait toujours la mesure des choses et qui par sa faculté d'idéalisation les anime de sa propre vie. Les symbolistes ont été très conscients de cette idée et en particulier Mockel, qui exprime, dit-il, dans l'épigraphe de sa *Chante-*

(1) *Propos*, p. 12.

(2) *Poésie et Idéalité*, p. 101.

fable (1), « ce nous même toujours inconnu qui cherche à naître dans le paysage... »

***

Création de l'âme avide de fiction, projection du moi vers un soi supérieur, produit de la faculté d'idéalisation, qui est un don d'enfance, la légende réalise parfaitement la conception que Mockel se fait de la poésie avec Novalis, Wagner et les autres symbolistes. Dans la fable, règnent ce merveilleux et ce mystère qui sont l'âme même de la poésie, parce qu'elle contient « la vérité de tous les siècles », comme le dit Mockel dans la préface de ses *Contes*. Dans le cycle épique de Bretagne, tant aimé de notre auteur, et dans ses propres écrits, les hommes, Perceval, Tristan, Desamoré, sont en communion avec la nature en ce qu'elle a de divin; parfois même ils la dominent par la vertu de leur science, mais plus souvent par celle de leur cœur, de leur amour et de leur foi ; car le monde légendaire n'est pas à la merci du pur hasard ; il obéit à des lois, différentes à vrai dire, de celles auxquelles est soumise la réalité. La légende nous remet dans l'état de béatitude, d'innocence et de lumière où vivait l'humanité primitive, où vivait notre enfance. (*Propos*, in finem). Pour récupérer le paradis perdu, la seule condition est de pouvoir idéaliser le monde par la fiction, secret du bonheur, don du poète.

La conception que Mockel se fait de la poésie lyrique est compréhensive de toutes ces notions psychologiques et métaphysiques. Elle diffère de l'esthétique de Gœthe ou de Leconte de Lisle en ce qu'elle accorde plus à la sensibilité, à la spontanéité, au mysticisme et qu'elle se rapproche plus

---

(1) Cf. H. de Régnier :

L'amour et le printemps, le couchant et l'automne
Sont avec la forêt et le fleuve et la mer
D'extérieurs aspects de ton toi monotone.

Et Van Lerberghe :

Ne suis-je vous, n'êtes-vous moi,
O choses... etc.

de la musique, parce qu'elle est plus près de l'émotion pure, dégagée de toute rhétorique et de tout didactisme. Sur ce point, Mockel insiste beaucoup : la poésie lyrique vient de *toute l'âme* et s'adresse à *toute* l'âme (1). Platonicien exalté, les choses sont pour lui plus que les ombres des idées; elles lui apparaissent dans « leur splendeur première », comme si le divin flottait sur leur face — ainsi dans les premiers poèmes de *Clartés* et l'étude sur Mallarmé ; mais contemporain d'une école d'écrivains également épris de pensée et de sensation, tels Barrès, Gide, Claudel... il les intensifie l'une par l'autre, dans sa vie cérébrale, qui est d'une admirable ardeur, et dans l'âme de son lecteur qu'il prend tout entière sous son charme. Dans le *Bréviaire du Pauvre*, nous le voyons exciter son intelligence par la jouissance de tous les biens matériels, de toute « la beauté qui sommeille sur la terre ». Il nous recommande de n'être pas l'homme d'une seule chose. Il tient en effet que l'âme répugne à ce qui la borne dans son désir d'infini, dans son aspiration constante à plus d'être. Il savoure des fruits, comme il se plaisait tantôt au jeu des idées pures. Repoussant l'ascétisme, il loue le développement intégral et harmonieux de toutes les facultés à la manière des Grecs, ses maîtres en cette matière, et des hommes universels de la Renaissance. Mauclair incarnait dans Narcisse le type de l'homme complet;Mithouard le symbolisait dans la petite Salomé, ivre d'absolu ; Wilde dans lord Henry, et l'incarnait lui-même. « S'attacher en esclave aux choses matérielles me paraît misérable et stupide, m'écrit Mockel. Mais il me paraît illogique et vain, en revanche, de vouloir nous détacher entièrement de la vie où nous sommes. Nous ne devons point la fuir, mais la connaître et l'interpréter. Il faut chercher la beauté en toutes choses et tâcher de nous réaliser en beauté, — non pas en dehors de la nature, mais dans la nature et

(1) Qu'on me permette de renvoyer le lecteur à une de mes modestes brochures, *Essai sur la Poésie lyrique*. Louvain, 1919.

par la nature... Dieu est partout. » Naturalisme bien proche de celui de Ruskin, comme on le voit. L'éthique y sort aussi de l'esthétique.

La Genèse et l'Esthétique du Poème

C'est par l'évolution et l'aspiration du moi que Mockel explique la genèse du poème. Un des résultats de son esthétique est de motiver pourquoi le poète « a pris la décision de rompre le silence », (1) comme il dit dans une expression qui me fait deviner que notre auteur avait, sur le caractère presque sacré du verbe et sur la nécessité de garder le silence si l'on n'a rien d'essentiel et d'éternel à dire, les mêmes idées que professaient Mallarmé et Carlyle. Ce dernier est cité deux fois par Mockel (2), qui paraît bien lui avoir emprunté non seulement sa théorie de *l'héroïque* de la parole sincère et ingénue, mais encore la doctrine toute fichtéenne de l'équivalence du poète, du prêtre et du soldat.

« Il n'y a élan lyrique que si l'âme est présente et se donne avec sincérité. Tout le reste est cabotinage... etc. » (*Poésie et Idéalité*, p. 99).

« Le soldat s'affirme en tant que soldat, par l'épée, écrit notre esthéticien ; et c'est nous qu'il défend ; le poète agit par le livre et c'est nous tous qu'il exprime » (3). Mauclair (4) voit de même dans le poète un conducteur de sensibilités : c'est un *animateur*, selon le mot de d'Annunzio. « Il fait allusion perpétuellement, il guide... il restitue ce qui est au fond de tous ». Influencé par Carlyle, Bouhélier a développé lui aussi les mêmes idées. « On pourrait aisément démontrer qu'une sorte d'égoïsme s'impose, sinon à tout venant, du moins au héros, et l'artiste n'est-il pas lui-même un héros... » écrit Mockel dans son récent *Verhaeren*, p. 62, à propos de l'individualisme du grand poète que j'ai rapproché de celui de Carlyle et de

(1) *Propos*, p. 11 ; *Mallarmé*, p. 23.
(2) *Mallarmé*, pp. 36, 47.
(3) Id., p. 12.
(4) *Eleusis*, Commentaire sur la poésie, pp. 119, 123.

Nietzsche dans une étude sur l'auteur des *Débâcles* (1).

Il faut le répéter ici, l'esthétique de Mockel sort de sa psychologie. Le poème est la manifestation du moi toujours insatisfait, qui aspire sans cesse à changer, à devenir un moi supérieur, le moi idéal. Exaltation de l'être humain par le moi, voilà la poésie ; la joie qu'elle engendre est active parce qu'elle est amour et que l'amour agit toujours. La contemplation esthétique ne libère pas seulement le moi conscient du désir, comme le pensait Schopenhauer, en lui donnant à posséder les choses dans le repos éternel de leur substance ; mais elle donne encore à l'âme avide de perfection et qui a besoin de se développer dans l'œuvre d'art, la joie de prendre conscience d'elle-même dans le miroir du poème qu'elle présente à ses yeux ; car la joie esthétique pour Mockel, qui dépasse Schopenhauer (2), se nourrit d'aspiration. Mais l'aspiration, c'est l'idéalisation du désir (3) : nettement désintéressée, elle est l'acte de l'esprit transporté d'amour sur l'hypothétique absolu de la Beauté, de la Gloire, du Bonheur.

L'amour est ainsi le principe de l'œuvre d'art ; or, l'amour est un élan de tout l'être. C'est pourquoi toutes les facultés s'exercent dans la création du poème, procession du moi intégral, fusion du sujet et de l'objet dans l'exaltation lyrique, mélange de l'idée et de l'image dans le symbole. Forme, émotion, pensée, tels sont les trois éléments constitutifs de l'œuvre d'art (4). Je tiens à dégager le sage éclectisme de Mockel qui, tout en demandant pour la musique beaucoup plus de part dans le poème lyrique, entend laisser à la poésie les éléments plastiques que nos aînés lui conquirent.

« La Poésie, continue-t-il (5), dans une définition remarquable, n'est ni la musique, ni la

(1) *Jeunesse Nouvelle,* Emile Verhaeren. Janvier 1920.

(2) Etude sur le Paroxysme. *L'Arène.*

(3) Lettres de Mockel.

(4) *Mallarmé,* p. 13.

(5) *Propos,* p. 59.

sculpture, ni la peinture, ni l'architecture, ni la morale ; mais qu'elle soit philosophique par son idéale portée, que l'ordonnance la montre architecturale, que ses images la colorent et la dessinent, que par ses rythmes et ses harmonies elle atteigne la musique... » Dix ans après, Mockel exprime la même idée dans *Poésie et Idéalité* : « La Poésie que nous voulons chercher... est la joie ineffable et vivifiante où la raison, le cœur et le frémissement physique ne se distinguent plus, où des sens eux-mêmes la pensée semble naître, s'émeut et nous émeut, et se confond dans la plénitude harmonieuse d'un cœur qui se dilate et d'une âme qui chante. »

L'âme étant un infini d'essence ineffable et changeante, l'œuvre d'art est une image de l'évolution constante des choses et l'art évolue sans cesse (1). Elle ne doit pas limiter le champ des possibilités ouvert à la pensée, au sentiment et à l'imagination, mais l'agrandir à perte de vue en lui donnant la sensation de la vie mystérieuse et profonde et ne pas scinder l'unité du mouvant univers dans l'analyse, la description et l'anecdote. Celles-ci, Mockel, avec tous les Symbolistes, les proscrit de l'activité artistique (2) ; il s'en moque même dans une boutade d'un robuste humour (3) ; et c'est une des révolutions de la nouvelle esthétique qui répète avec Vinci, contre les procédés de la description accumulative des naturalistes : « la peinture est une chose mentale », et, avec Bacon, « l'art est l'homme ajouté à la nature » (4).

« Si Theuriet, dit Mockel (5), nous a fait voir la forêt où la lumière est fraîche et comme élastique... H. de Régnier nous a mieux fait connaître son âme silencieuse et sa grandeur. » T. de Visan, reprenant cette idée, a montré que Régnier procédait par des intuitions lyriques, où il sentait et vivait réellement les choses, projetant son es-

(1) Idem, p. 105.
(2) Ibid., p. 66.
(3) P. 125.
(4) Cf. *Novalis*, p. 193.
(5) *Propos*, p. 67.

prit avec ses attributs sur le monde. C'est ainsi que les Symbolistes atteignent le fond des choses, alors que les naturalistes s'en tenaient aux apparences.

Afin de ne pas figer la vie fluente du moi et de la nature dans des formes trop arrêtées et un rythme uniforme, comme les classiques et les parnassiens, l'artiste, pense Mockel (1), doit se contenter de faire allusion aux choses, d'exciter le lecteur à penser, sans pour cela s'adresser à l'une de ses facultés prise à part ; il doit employer le symbole, qui est une idée-forme, et le légendaire qui est un symbole vivant, et saisir le rythme propre de sa vie intérieure en le traduisant librement, sans se soucier des règles traditionnelles. Esthéticien du mouvement, Mockel compare souvent la poésie lyrique à un flot, à un chant, à une danse (2). Très remarquable est le chapitre qu'il consacre au rythme dans ses *Propos*. Il y fait une critique souvent judicieuse de la versification traditionnelle en se basant sur une connaissance profonde des lois de la musique. C'est grâce à cette science qu'il se garde des exagérations des anarchistes de la versification et qu'il parvient, dans une matière hérissée de difficultés, à poser quelques règles essentielles. Le poète est libre de créer son rythme, principe posé par Mallarmé ; il lui suffit d'écouter celui de sa vie intérieure. Son art consiste « à faire concorder selon l'eurythmie l'analyse logique de la phrase ». Idée que Mockel fonde sur la constatation suivante : c'est l'analyse logique qui détermine les limites du vers moderne. Enfin, il faut ménager des moments de repos dans de grands alexandrins classiques, pour fixer la beauté d'une attitude immobile au milieu de la diversité déconcertante des mouvements. C'est ainsi que la danseuse s'arrête parfois de papillonner pour montrer à loisir ses formes harmonieuses sous les plis de la tunique collée au corps.

(1) Id., ch. II.
(2) Cf. Mallarmé, *Divagations*.

Mockel a étudié, comme Mithouard, mais moins systématiquement, les rapports de l'expression qui trouble les lignes, à l'harmonie qui les marie dans un hymen par ailleurs toujours incomplet. En face de l'individualisme excessif de Griffin et de Verhaeren, il rétablit les fondements d'une esthétique classique (1) en maintenant l'éternel principe du traditionalisme. « Le goût du poète doit être toujours le premier juge de ce qu'il crée, cela est certain. Mais l'étude des proportions révélées par les traditions... peuvent développer ce goût et faire du poète un artiste... L'art est subjectif, mais il est objectif aussi... Une œuvre trop exclusivement subjective n'acquerra jamais la suprême beauté, celle qui naît de l'harmonie, du parfait équilibre, celle qui fait d'une statue ou d'un poème un être distinct de son auteur... Les écrits de M. Vielé-Griffin manquent un peu des qualités objectives des justes bornes et de l'harmonie. »

Il y a donc, selon Mockel, deux classes d'artistes (2) : l'une, formée de réalistes, qui sont surtout des visuels épris d'harmonie et qui nous donnent de l'univers une image plastique, douée d'une vérité objective ; l'autre formée d'idéalistes, de tempéraments auditifs, amants des formes musicales ; et c'est une image musicale de l'univers qu'ils créent le plus souvent, un chant où s'expriment l'homme et la nature à la fois. Comme poète, Mockel appartient à la deuxième catégorie. Il a tenu à le faire savoir en répétant dans *Clartés* (3) :

Ecoute ! disais-je. Vois, disait-il.

Or, il écoutait la voix de la vie ; mais elle montait de son âme et non de la nature.

La poésie toute musicale que les symbolistes voulaient, auprès des poèmes tout plastiques de

---

(1) *Propos*, p. 102.
(2) *Etude sur le Paroxysme*, 1895. — *Verhaeren*, p. 102, 72.
(3) *Mai juvénile.*

Gautier et de Hérédia, sont plutôt des ébauches où l'inspiration apparaît à l'état presque brut, une succession de sentiments et d'images que la réflexion n'a pas figés en voulant les capter de ses mains glacées, mais qui vibrent encore de la vie intérieure du poète. Cette poésie touche mieux que nulle autre toutes nos facultés, les sollicite vivement à produire en nous des associations agréables d'idées, de sensations et de sentiments, parce qu'elle est exhalée de tout l'être humain. Seule une telle poésie, qui nous parle du domaine inconnaissable de l'âme humaine, de la nature et de la destinée, engendre le bonheur qu'on éprouve lorsqu'on ne distingue en soi aucune suite d'idées précises, bien qu'on se sente vaguement ému par des impressions intérieures, bonheur qui est l'effet spécifique de la musique. Novalis, lui aussi, parle en cette matière, comme Mallarmé. On peut, dit-il (1) dans un très curieux fragment, composer des poèmes pleins de mots éclatants, mais dépourvus de sens et de cohésion et dont tout au plus quelques strophes sont compréhensibles. Ils pourraient cependant avoir une signification allégorique générale et une action indirecte comme la musique. Mais Mockel, qui, cependant, a écrit des poèmes de ce genre dans sa *Chantefable*, blâme vigoureusement ce dédain du fond au profit de la sonorité verbale. Il y voit une manifestation de l'hédonisme (2) et une faute grave contre l'harmonie, contre l'ordre éternel des choses. Il a vu que la pratique malhabile du vers libre, quand elle n'aboutit pas à une jouissance purement sensuelle, ne produit souvent que des compositions légères et sans lien entre elles, parce qu'elles procèdent de la libre expansion du moi et de ses fantaisies du moment. C'est condamner avec l'excès d'individualisme, l'impressionnisme qui résulte de la psychologie anti-intellectualiste du symbolisme et de son esthétique du mouvement. Mockel trouve dans la poésie lyrique grecque un

(1) *Fragments,* trad. Maeterlinck, p. 109, p. 131.
(2) *Propos,* p. 105 à 108.

accord harmonieux entre la nature et l'art, entre le libre instinct et la contrainte des normes éternelles du Beau, entre le rythme et l'harmonie. Accord souvent absent de l'art moderne. Mais en même temps il s'insurge, au nom de la nature et de la liberté de l'artiste, contre le classicisme, qui est pour lui synonyme d'imitation et de dogmatisme en art, et, d'abord, contre le formalisme de la littérature romaine qui aurait engendré l'esprit d'adaptation de la littérature française (1) et qui nous aurait voilé la nature. Vue fort remarquable, mais jugement trop sévère, dans lequel Mockel persiste encore, dans une lettre qu'il m'écrit, oubliant que le propre de l'art classique et sa valeur, c'est d'exprimer dans une forme parfaite ce que les autres n'ont fait que balbutier. « Rome faisait des vers selon la Grèce et nous faisons des vers selon Rome ». A quoi je réponds qu'on ne peut renier son passé, tous les éléments qui composent notre présent, et que nous nous sommes assimilés. Nos pères ont trouvé le vers latin, comme un cadre où enchâsser leurs idées, et l'ont transformé librement. « L'esprit d'un peuple d'arrangeurs et d'adaptateurs a engendré un peuple digne de lui, continue Mockel. L'afflux trop puissant de la littérature antique aux XVe et XVIe siècles, nous a jetés trop loin de nous. » (2).

Ici j'arrête notre auteur pour lui demander s'il ne se laisse pas égarer par son goût pour la littérature médiévale, où il a puisé plusieurs de ses inspirations et de ses procédés d'art, et s'il n'oublie pas une vérité historique que je me permets de rappeler. Tout le moyen-âge et même le XVIe siècle commençant ne connaissaient pas la valeur de la forme en littérature et ne savaient pas l'apprécier chez les anciens, sauf peut-être un Jean Lemaire, un Wallon ; ils se perdaient dans des complications sentimentales toutes scolastiques, dans des descriptions mignardes de la nature ; surtout ils n'avaient pas une conception

(1) *Propos*, p. 103.
(2) *Idem*, p. 122.

générale de l'homme, qu'ils ne connaissaient d'ailleurs pas, ne sachant pas analyser l'âme humaine dans sa diversité et n'ayant ni le sens critique, ni le sens historique ; les sentiments complexes, les vrais, car tout sentiment est complexe, ne communiquaient pas à la poésie lyrique de ces temps ce frisson de vie qui parcourt seulement les ballades d'un Villon et avant cela le roman de *Tristan et d'Yseult* ; ce que les vieux romanciers possédaient, c'est l'idée de la nécessité universelle de la mort, idée qui domine toute notre littérature, et une verve satirique, une ironie abondante et multiforme, mais de peu de valeur, au fond, pour la poésie lyrique.

En un mot, le Moyen-Age et les débuts du XVIe siècle furent impuissants à constituer les thèmes lyriques. La raison en est le manque de culture et d'esprit critique et surtout le manque d'idées générales, ou plutôt l'incapacité de les analyser, de les classifier et de les exprimer dans une forme harmonieuse et durable. Et voici le mérite et la force de la Pléiade qui usa des apports d'un siècle d'humanisme. On ne saurait trop insister sur l'importance des traductions avant 1550, ni surtout sur l'influence des Italiens qui déjà avaient retrouvé le culte des idées et du style. Les poètes de la Pléiade firent avec ardeur leur éducation d'honnête homme et nous apprirent à faire la nôtre : ils ont apporté, dans nos littératures, les idées générales qu'ils ont trouvées dans les poètes et les philosophes anciens ; et le souci de la forme belle et simple à la fois, en étudiant dans les anciens comment exprimer les pensées et les sentiments. Ils se sont rendu compte que la matière psychologique est trop complexe, trop abondante pour être renfermée dans les cadres de la versification gothique, d'ailleurs en discrédit depuis peu.

Le progrès littéraire sera donc non pas de remonter le courant de la tradition, ce qui est impossible ; non pas de faire fi des lieux communs traités par la poésie classique et des formes d'art qu'elle a employées ; mais plutôt de rendre plus

sensibles, plus individuelles les idées générales qui constituent la matière lyrique, en les approfondissant, en les chantant avec un accent plus personnel ; le développement portera aussi sur la technique qu'il convient non pas d'abandonner, mais de compléter en joignant, au trésor des règles et des secrets accumulés depuis tant de siècles, l'apport de sensibilités plus fines et plus riches et de talents plus habiles et plus délicats.

C'est ici encore l'éternelle rivalité des anciens et des modernes qui continue, les uns partisans de la mesure, de l'ordre, de l'harmonie, trois termes équivalents ; les autres de la « desmesure », du désordre expressif. Réaliser une œuvre d'art, c'est faire de la beauté vivante avec des éléments choisis dans la réalité. Les uns ne choisissent presque pas, leur ambition étant de mettre le plus d'éléments possible dans l'œuvre, car ils veulent égaler la vie avec ses mystères, ses profondeurs et sa diversité. Tels sont les romantiques ; leur devise est : « Rien de trop peu ». Ce sont surtout des Anglo-Saxons ou des Germains. Les autres, les anciens, les classiques, persuadés qu'il est nécessaire de faire un choix dans la réalité trop abondante pour être resserrée dans les cadres des mots et de l'œuvre littéraire, restreignent, par la raison et la volonté conscientes, l'usage de l'imagination et du sentiment, et se contentent de quelques traits, de quelques images, pour suggérer, par l'unité de l'œuvre et sa cohésion intérieure, l'équilibre et l'unité de la vie, qui sont d'ailleurs le produit de leur esprit. Leur devise est « Rien de trop » (1).

Mockel reste du côté des anciens tant que leur goût de la mesure n'obéit pas à un canon fixé par les théoriciens. Je ne puis lui donner tort. Il ne laisse pas de blâmer sévèrement l'art débridé des ultra-modernes (2). Ils devraient discipliner leur impressionnisme en pratiquant à la fois les deux devises de manière à mélanger dans leurs poèmes

(1) *Propos*, p. 138.
(2) Id., p. 61, p. 93 sq.

l'harmonie et l'expression. Sage éclectisme qui fait oublier la méconnaissance de la valeur de l'humanisme et du classicisme où persiste Mockel. Je pense bien que s'il apprécie tant l'harmonie, c'est grâce à la leçon de Mallarmé autant qu'à celle des Grecs. Il le reconnaît. « J'avais commencé à me former loin de lui, m'écrit-il ; mais je suis devenu bientôt après, très modestement, son élève, comme je fus, pour la prose, l'élève d'Amyot et de P.-L. Courier. » C'est non seulement comme poète, mais aussi comme esthéticien que Mockel subit l'influence de Mallarmé, le dandy de l'esthétique nouvelle. D'une complexité déconcertante, il a mêlé dans son art, au cours de son évolution, l'esprit et la forme de la poésie baudelairienne, avec quelque chose de plus pathétique encore dans l'esprit et dans la musique, et, sur la fin de sa vie, avec la virtuosité d'un Banville jouant à la balle avec les rimes et, comme une danseuse à laquelle il aimait comparer sa poésie, traçant des arabesques avec les images et déployant en gestes d'une grâce imprévue, ses claires sonorités verbales. Cette poésie exerça une véritable fascination sur les jeunes écrivains belges qui contribuèrent tant à la renommée de Verlaine, de Barbey d'Aurevilly et de Bloy. Elle avait le charme troublant et royal de l'*Hérodiade* de Gustave Moreau, aimée, adorée même dans les cénacles. Je me demande, cependant, si malgré la valeur bienfaisante de certaines de ses réformes, l'art de Mallarmé n'a pas induit maints littérateurs débutants en des erreurs dont ils se sont dépêtrés par la suite. En écrivant ceci, je pense au Mockel de *Chantefable*, à Fontainas, à Van Lerberghe... Mais Mockel a puisé dans les leçons de Mallarmé peut-être le meilleur de son idéalisme et de sa technique. L'ouvrage qu'il lui a consacré et qui est un chef-d'œuvre et pour le fond et pour la forme, se trouve être si pas un traité d'idéalisme, du moins un bréviaire où les artistes peuvent venir retremper leur foi dans l'idéal. Il mérite un examen particulier. Il s'adresse à une élite ; c'est un essai sur Mallarmé plutôt

qu'une analyse de sa poésie comme les études plus populaires de Mauclair, de Theodor de Wyzewa.

Le Critique

Vu l'importance de Mallarmé dans l'histoire de la littérature contemporaine et dans le développement de la personnalité de Mockel, il convient de parler ici un peu longuement du maître de Valvins. Force m'est de le faire à peu près dans les mêmes termes que dans une étude précédente.

Mallarmé figura d'abord parmi les premiers Parnassiens ; mais les nouvelles esthétiques picturales et musicales lui firent entrevoir une poétique nouvelle, ayant pour principe « l'esssentiel, le pur, la poésie sans les mots », c'est-à-dire la musique. Les mots dans les derniers poèmes de Mallarmé, doivent être considérés comme des unités indépendantes, suscitant telle idée, mais s'associant en un ensemble harmonieux, comme les tons du prisme solaire décomposés sur la toile produisent une impression une de lumière. Vers la fin de sa vie, Mallarmé fut obsédé par le problème insoluble de réduire entre elles deux choses irréductibles, la musique et la poésie. En même temps, il formula et imposa l'esthétique de la suggestion qui préside à tout le symbolisme. L'art du poète, enseignait-il, c'est uniquement de suggérer des états d'âme dans la jouissance esthétique, à l'aide des mots bien choisis et bien placés et à l'aide du jeu savant des images et des métaphores. Le poète est avant tout le maître des mots, « lord of words », comme disait Wilde, un des grands admirateurs de Mallarmé. Ce n'est pas sans raison qu'on a parlé jadis des tendances platoniciennes de la rhétorique de Mallarmé. L'esprit humain qui conçoit et énonce fort aisément l'idée abstraite, ne peut l'exprimer adéquatement lorsqu'elle s'individualise dans un objet concret. Il doit en effet se servir de mots, qui valent surtout pour formuler des idées générales, parce qu'ils sont les signes de celles-ci. Mallarmé le savait, les êtres concrets ne sont, que parce qu'ils participent à l'Idée : ainsi l'idée de Beauté ; et la raison

d'être du poète, chantre de la beauté des choses, consiste à choisir les mots qui suggèrent le mieux l'idée de beauté (1). Mais la poésie doit éviter le langage et le style philosophiques, leur nudité et leur clarté aveuglantes (2). Elle fait seulement allusion aux rapports des choses avec les idées ; elle nous rappelle ces dernières, grâce aux images légèrement évoquées. D'où la théorie de Mallarmé sur la métaphore. Comme il ne convient pas de désigner directement les objets par leurs notes individuelles, afin de ne pas attenter au mystère de leur substance, Mallarmé pensait qu'il fallait seulement les évoquer en les rapprochant d'autres objets et en produisant, par la suggestion, un état d'âme significatif de l'objet du poème. Mais dans ces rapprochements, il faut se garder d'opposer trop clairement les termes de la comparaison et de la métaphore ; il faut mieux en supprimer un. Le lecteur aura le plaisir de suppléer le terme qui manque.

Les derniers vers de Mallarmé ont parfois vaguement l'air de charades pour les non initiés qui peuvent n'y voir que les produits d'une littérature de cénacle comme celle des Alexandrins, celle des grands rhétoriqueurs du XVe siècle ou encore celle des précieux au début du XVIIe.

Callimaque, Alain Chartier, Gombault, Mallarmé, le musée d'Alexandrie, la cour de Bourgogne, le salon de Rambouillet, le salon de la rue de Rome, tels sont les rapprochements un peu trop aisés qu'on pourrait faire. Toutefois on devrait accorder que, si cette littérature de cénacle est recherchée et obscure, elle ne manque pas d'esprit et qu'elle est l'indice d'une société raffinée ayant eu, au suprême degré, le goût du beau langage et de l'ironie, voire même des *concetti*. Il est en tous cas fort consolant de constater cette politesse et ce degré de culture à une époque où la vulgarité des manières, des conversations et du style est presque générale au sein de nos démocraties. Une

(1) Mockel, *Propos*, ch. II.
(2) Gourmont, *Promenades littéraires*, 4e série, p. 39.

autre constatation non moins importante, c'est que cette manière un peu recherchée de penser et d'écrire, que Mallarmé incarne si bien, a fini par devenir une sorte de discipline excellente pour former non seulement l'artiste, mais aussi le penseur.

Tous ceux qui se sont mis pour un temps à l'école de Mallarmé et qui n'ont accepté que le meilleur de sa méthode, ainsi Mockel dans *Clartés*, se reconnaissent à un accent particulier : ils aiment les tours concis et inattendus, d'imprévues associations d'images et d'idées et surtout la rigueur de la composition artistique, marque d'une forte tension de l'esprit. Non seulement, ils renouvellent la langue, mais ils réintègrent l'intelligence et la volonté dans l'art littéraire, d'où les avait chassées l'esthétique matérialiste du romantisme et du naturalisme. En un mot, Mallarmé n'est pas loin d'être le père d'un nouveau classicisme, ou tout au moins d'une nouvelle manière d'écrire classiquement. Il n'était au fond qu'un puriste excessif, un Malherbe plus difficile.

Telle est la conclusion de Mockel dans cette étude dont quantité de vues remarquables dénotent un jugement lucide que ne voile pas un pur enthousiasme. Presque chaque page fait penser et rêver comme un poème, soit que l'auteur évoque l'attitude héroïque du poète d'aujourd'hui, isolé dans le monde avec « sa tristesse infinie et sereine, où se lit la fierté des résignations volontaires » ; soit qu'il dégage le caractère d'absolu de la parole lyrique, symbole de l'infini, de l'univers vu à travers l'âme pensante ; soit qu'il compare le lecteur pressé, qui passe à travers les poèmes sans en saisir la signification profonde, à ces voyageurs munis d'un coupon circulaire qui traversent les villes sans remarquer leurs traits essentiels (1) ; soit qu'il fasse comprendre le procédé tout naturel de la suggestion, en le rapprochant de l'usage fréquent de l'allusion dans

(1) Mockel, *Stéphane Mallarmé*, p. 34.

la conversation polie (1) ; ou enfin soit qu'il montre comment les idées harmoniques, dans tel poème de Mallarmé, se développent non plus successivement, mais toutes ensemble ou parallèlement, comme les ondes sonores, comme les sons harmoniques de la cloche. Page définitive que celle où Mockel vante la sobriété de l'expression des émotions, chez Mallarmé et la qualité classique de son art (2). Idée féconde que celle qui s'exprime dans cette image : « La goutte d'eau que je puise n'est plus le flot » (3). La critique de Mockel apparaît donc en ce beau livre commandée par des images. Elle est plus analytique dans les autres études. Elle est toujours féconde en idées justes ou nouvelles, décelant un remarquable esprit de finesse. Je veux en indiquer ici quelques-unes.

Mockel a noté avec raison que Baudelaire n'a pas marqué de son influence, malfaisante, à de certains points de vue, les écrivains du terroir wallon, comme il a laissé son empreinte indélébile sur la poésie de Giraud, de Gilkin, de Rodenbach... (4).

Un des premiers il a dit l'essentiel sur la philosophie, la technique, les qualités et les défauts de de Régnier, de Vielé-Griffin et de Verhaeren. Ses analyses du vers libre de Henri de Régnier et de Vielé-Griffin feront autorité. Il a montré chez l'un le morcellement peu varié de l'alexandrin, chez l'autre l'élasticité d'un rythme parfois trop lâche et trop prosaïque. Le premier incarne l'art, le second la spontanéité ; l'un crée de l'harmonie, l'autre des gestes expressifs. A un autre point de vue, le premier est riche en couleurs, en images, en mots ; l'autre est plutôt un dessinateur, il se contente d'un vocabulaire plus pauvre et d'images plus grises.

---

(1) Mockel, *Stéphane Mallarmé,* p. 40.
(2) Idem, p. 21.
(3) Ibid, p. 49.
(4) *Propos,* p. 130.

Dans son dernier travail sur Verhaeren, monument durable élevé à la gloire du grand Flamand par un des Wallons les plus compréhensifs, Mockel a projeté de la lumière sur certains points de la psychologie et de la rhétorique verhaerenienne.

Dans une thèse, d'ailleurs trop absolue, il soutient que Verhaeren subit, dans les *Flamandes*, non pas l'influence du naturalisme de Médan, mais celle des vieux maîtres flamands ; il s'efforce aussi de prouver qu'il n'est pas mystique, parce que le tempérament flamand, s'il est ouvert à la foi, n'est pas pour cela enclin au mysticisme. Memling, le seul mystique flamand selon Mockel, est allemand d'origine. *Les Moines* ne sont pas l'œuvre d'un mystique, mais d'un artiste. Elle est composée de tableaux, non de chants où s'épanche une âme religieuse.

Dans un chapitre intitulé « La douceur d'aimer », Mockel attire l'attention sur un côté de la personnalité de Verhaeren qu'on ignore généralement. *Les Heures claires*, *Les Heures d'après-midi*, *Les Heures du Soir*, attestent que le poète de la force savait être aussi le poète de la tendresse. Mockel part de ces poèmes consacrés à l'amour conjugal pour faire une généralisation intéressante sur une poésie intimiste qui serait propre aux lettres belges et qui serait représentée par Rodenbach, Chainaye, Elskamp, Verhaeren, Grégoire Le Roy...

Enfin, il fait remarquer que dans ses derniers livres, Verhaeren est homme d'action, apôtre de l'énergie et beaucoup moins artiste. Son lyrisme qui jadis touchait déjà naturellement à l'éloquence et qui développait des idées générales, comme celui de Hugo, se nourrit à présent de lieux communs pris dans un intellectualisme un peu simpliste, un peu « primaire », dans une sorte de philosophie scientiste, imbue du Progrès et prosternée devant l'idole Humanité.

Mockel ne rattache pas assez les hommes et les œuvres qu'il étudie, au temps auxquels ils appartiennent. Il ne s'occupe pas assez d'histoire

littéraire. Il ne situe pas Verhaeren dans le mouvement symboliste. A-t-il pensé à rattacher son théâtre à celui de Hugo et à faire rentrer les idées de la *Multiple Splendeur* dans le courant d'optimisme « quand même » qui traversait la littérature mondiale avant la guerre, depuis Walt Whitmann, Swinburne et Carducci jusqu'à Nietzsche, d'Annunzio et Wilde ?

Le Poète et le Conteur

Si Mockel a contribué à faire rendre justice à Mallarmé, tant décrié par des critiques pleins de parti-pris, il a aidé aussi à augmenter le tribut de gloire dû à Van Lerberghe. L'étude qu'il a consacrée à l'auteur des *Flaireurs* et de la *Chanson d'Eve* (1), de même que l'étude postérieure de Séverin (2), a dégagé de la poésie de Van Lerberghe la grâce lumineuse et l'émotion ineffable des tableaux et des musiques féériques évoqués par l'artiste exquis d'*Entrevisions*. Toutefois, l'explication que Mockel fournit de la *Chanson d'Eve*, poème plein de demi-clartés, ne me satisfait pas. Aucune allusion, par exemple, aux influences de Nietzsche, de Lucrèce, de Vigny, des peintres et des poètes anglais, ni des peintres impressionnistes. Or, la critique sera explicative et analytique ou ne sera rien.

Mockel m'écrit au sujet de l'influence de Van Lerberghe que je lui avais dit avoir découverte dans les poèmes de *Clartés* :

« Point de doute : nous eûmes, lui et moi, l'un sur l'autre, une influence réciproque. La mienne, j'en puis parler en toute simple franchise, puisqu'il en parlait lui-même, tendait à une conception plus musicale et plus libre du vers, à un élargissement de sa poésie. La sienne s'exerça sur mon goût, qu'elle rendit plus sévère, et sur la conception plastique du poème, qu'il voulait de lignes strictes et justes, surtout à ses débuts. Il

(1) *Mercure de France*, 1904.
(2) Idem, 1908.

était sans doute plus délicatement artiste que moi, au sens peintre ; en poésie, j'aspirais plutôt à de grandes symphonies lyriques, dont je n'ai écrit qu'une seule, et sans la publier. En somme, je me suis à la fois épuré et restreint et je crois que son influence y fut pour beaucoup. Lui, d'autre part, sans rien perdre de sa pureté, allait s'élargissant, et je crois y avoir été aussi pour quelque chose. Charles Van Lerberghe m'envoyait généralement ses vers en manuscrit avant de les publier. »

Est-ce à Van Lerberghe que Mockel doit sa conception de la poésie lyrique souple, ailée et gracieuse comme une danse, ou bien est-ce à Nietzsche, l'esthéticien de l'art dionysiaque ou bien est-ce directement aux Grecs ? Il est aussi difficile de déterminer si la définition que Mockel donne de la poésie : « C'est le langage de l'ineffable » (1), est une idée venue de l'idéalisme allemand, de Schleiermacher, par exemple, ou de l'art contemporain épris de l'âme indicible des choses, ou de Maeterlinck, succédané de Carlyle et de Novalis, ou de Van Lerberghe qui professait avec Poë, avec Baudelaire et Mallarmé, les traducteurs de ce dernier, qu'il n'y avait pas de beauté sans un nimbe de mystère et que l'art avait pour but d'exprimer l'inexprimable.

Il saute aux yeux qu'un poème comme « L'Ange », dans *Clartés* (1902) est très proche de la *Chanson d'Eve* par le rythme, l'imagerie, le sentiment du mystère, l'idéalisme de l'inspiration, le pathétique. Mais si l'on concluait à une imitation, on se tromperait beaucoup ; car « L'Ange » est le développement mieux venu, plus harmonieux, plus complet d'un projet esquissé dans un long poème de *Chantefable*, une de ces grandes symphonies dont parle le poète. Déjà nous trouvons ici un procédé qui peut remonter à Poë, à Baudelaire (« Les Phares »), à Mallarmé : c'est celui qui consiste à évoquer l'objet, à le décrire par une alternance d'ombre et de lumière et sans le désigner formellement. Or, c'est ce procédé,

(1) *Contes*, pp. 49 et 53. Cf. *Van Lerberghe*, passim.

vanté par Mallarmé, que Van Lerberghe pratique dans *Entrevisions* et la *Chanson d'Eve* (1).

Je renvoie à ce fragment de *Chantefable* :

Il dort, un doux bras lassé parmi les fleurs,
La noble nudité comme une lueur...

J'y signale encore un autre procédé, tout romantique, dont Maeterlinck abusa dans son théâtre. Je veux parler des exclamations et des répétitions pathétiques.

Et des arbres, du fleuve et de l'ombre, la voix,
Mur de bronze s'ébranle qui tonne en clameur :
Le prince est mort, le prince est mort, est mort, est mort.
Le prince est mort.

LES ROSEAUX.

Il est mort.

LES ARBRES.

Il est mort.

Et d'autres éléments de la nature répètent encore quatre fois la même phrase. Enfin, l'Ombre s'écrie :

Perfide enfant, tu l'as tué!

Or, malgré moi, je pense à un poème célèbre de la *Chanson d'Eve* :

Je l'ai tué, je l'ai tué !...
Ecoute. Une voix dans le soir a crié
Sur la mer sombre : Tu l'as tué !

Mais qu'importent ces détails! (2) On peut bien s'amuser un instant à y chercher l'indice des influences littéraires, mais non s'y plaire et s'y complaire, comme maints philologues qui font consister la critique en ces faciles rapprochements, au demeurant si trompeurs. Ainsi, il est évident que, dans ce passage, Mockel, grand musicien,

---

(1) *Mademoiselle Faucheux*, tragédie en deux actes en prose, publiée par le *Flambeau* en février 1921, dramatise un conte symbolique inédit écrit par Mockel pour ses *Banalités indiscrètes* : « Le Canal et la Rivière » : Dans la fantaisie de celle-ci opposée à la rigidité de celui-là on pouvait, écrit Mockel, découvrir un plaidoyer en faveur du célibat pour les poètes.

L'idée toute schopenhauerienne de la tragédie de Van Lerberghe est dans ce conte, mais mise en valeur d'une manière originale par un génial humoriste.

(2) D'ailleurs *Chantefable* est de 1891 et la *Chanson d'Eve* date de 1904.

passionné de Wagner et de sa musique à *leit-motive*, veut produire un effet tout musical. Le moment est venu de le dire, c'est la musique des vers qui fait la valeur de *Chantefable*, et rien que la musique. Mockel s'est moins préoccupé d'exprimer des idées et des sentiments en quelque symbole, que d'assembler des mots à sa fantaisie et de tirer de leur contact des effets musicaux très sensibles. L'abondance frappante des rimes intérieures, des répétitions, des assonances, des allitérations, ne permet pas de douter que Mockel ait voulu appliquer les théories de Mallarmé sur la compénétration de la poésie par l'art musical. L'usage des néologismes, des archaïsmes, des mots rares, auquel il renonça difficilement parce que c'était renoncer à faire entendre de belles sonorités, tout ce style recherché qui choque tant chez les débutants de la *Jeune Belgique*, sans nous plaire tout à fait chez cet artiste consciencieux, ne laisse pas de se faire pardonner, eu égard à l'intention que nous y devinons, qui est de nous enchanter par la magie des mots. Sans doute cette intention est déplacée en littérature : le poète méconnaît les limites de ses moyens d'expression et l'essence, la nature et le but intrinsèque de son art qui tend à traduire la vie intérieure. Mais cette erreur est intéressante en soi, outre qu'elle est un fait d'histoire littéraire, trop important pour qu'on le passe sous silence (1). Comme toute erreur, ce souci extrême de la valeur musicale des mots, a été féconde : à une époque où l'on ne lit plus que des yeux, les symbolistes ont rappelé avec force que la poésie lyrique devait être un chant pour l'oreille non moins qu'un enchantement pour l'esprit.

⁂

Dans *Chantefable*, c'est-à-dire dans ses premiers poèmes, Mockel a voulu non seulement appliquer les idées des nouvelles écoles littéraires

(1) Surtout alors que les Allemands traitent *ex-professo* de cette littérature. Le professeur Lerch, de Munich, demandait dans la *Frankfurter Zeitung* du 27 octobre 1921 : « Que seraient nos lyriques sans Baudelaire, Mallarmé et Verlaine ?... »

sur l'importance de l'élément musical dans le lyrisme, mais encore réaliser son idéal d'une poésie puisée aux sources de la fable, cet idéal qu'il n'a cessé de défendre depuis les dernières pages des « Propos de littérature » jusqu'à la Préface des « Contes pour les Enfants d'hier ». S'il a blâmé les écrivains classiques d'avoir adapté l'art grec, l'art espagnol ou l'art italien, c'est parce qu'ils s'écartaient du fond primitif français et qu'ils délaissaient l'inspiration populaire, telle qu'on la trouve dans le folklore et les littératures dialectales, dans une partie de la poésie du moyen-âge, dans les chansons populaires. C'est une des originalités des poètes symbolistes, d'un Vielé-Griffin, d'un Fort, d'un Bataille, d'un Mockel et avant eux de Verlaine, d'avoir tenté de retremper l'intellectualisme moderne dans la fontaine vivifiante du lyrisme populaire. Les progrès de la philologie, les travaux des Gaston Paris, des Wilmotte, des Bédier, des Doutrepont, ont entretenu ce goût pour le génie populaire ; et Mockel, qui étudia la philologie romane un moment, à l'Université de Liège, m'écrit à ce sujet : « La poésie médiévale a eu sur ma formation de poète une influence pénétrante. Si la forme en est le plus souvent très gauche, le contenu en est parfois merveilleux. L'Allemagne s'en est nourrie dès le XIIe siècle ».

On le voit, Mockel sait très bien ce qu'il veut ; mais, précisément, il le sait trop bien. Si, pour retrouver les données immédiates de sa conscience lyrique, à part des clichés et des lieux communs classiques, il a refusé de puiser dans la matière du lyrisme élaborée par les anciens ; s'il a dédaigné de s'emparer des thèmes lyriques constitués par la tradition littéraire et de se les rendre personnels par la manière de les traiter, peut-on dire qu'il a réussi à saisir sa véritable personnalité et à la traduire adéquatement ? Il l'a cherchée plutôt dans les légendes ; et comme il est un homme moderne, il ne l'a plus retrouvée. Mais il n'a pas non plus, pour la même raison, retrouvé l'âme primitive du peuple, parce que jamais l'art ne suppléera la nature.

Mockel s'est beaucoup mieux servi du merveilleux, obéissant, d'ailleurs, à sa théorie de la fiction en littérature ; mais de même que le merveilleux est la partie faible des épopées du moyen-âge, je parle du merveilleux païen, féérique, de même, les poèmes inspirés par les fées sont les moins significatifs de l'œuvre de Mockel ; et même dans les *Contes*, ce merveilleux nous apparaît comme bien artificiel, comme l'agréable jeu d'une fantaisie d'artiste épris d'un monde imaginaire, et souriant avec humour des défauts du monde réel.

Seule la grâce expressive de la musique sauve les poèmes de Mockel, qui sont tout à fait en dehors des règles classiques concernant la composition littéraire. A cela s'ajoute un charme d'ancienneté et de mystère, sensible, surtout dans une pièce où revient le refrain : « Ah ! vire et gire le dé ! » Cette pièce est très caractéristique de la première manière de Mockel : elle vaut par le rythme et le pathétique, par l'atmosphère vaguement moyenâgeuse qui baigne les scènes évoquées.

Dans *Chantefable* apparaît au milieu des brumes du rêve de l'adolescence, celle qui hantera sans cesse la pensée du poète, qu'il appellera la fiancée et en qui il incarnera l'Idéal. Nous la suivrons, dans son sillage de lumière, à travers toute son œuvre de poète et de conteur. Elle est le centre où convergent et ses sentiments et ses idées. L'aspiration constante qui tend l'âme du poète vers cette figure toute divine forme proprement l'unité de cette œuvre poétique.

Qui est-elle, cette apparition, que Mockel évoque en ses vers d'une texture toute mallarméenne, ferme et serrée, d'une ligne pure et nette et d'une musicalité si fine et si pénétrante, avec des images charmantes un peu brouillées dans une pénombre où tout s'idéalise ?

J'entrevis une enfant aérienne de la brise.
Sa marche suspendue aux ailes du baiser... (1)

(1) *Chantefable*, p. 43.

Celle qui sait lever un doigt silencieux
Et, palpitant des cils vers une aurore d'éblouir,
D'un geste illuminer des terres de merveilles... (1)

Je crois reconnaître en ces attitudes hiératiques une de ces jeunes filles pensives et nobles qui peuplent la peinture italienne du XVe siècle et les tableaux des Préraphaélites. Pour Mockel adolescent, comme pour nous hier encore, la fiancée était un être spiritualisé comme un ange de Botticelli ou de Ghirlandajo ou comme la « Beata Beatrice », de Rossetti, que, au rapport de Dumont-Wilden (2) et de Mauclair (3), tous les Symbolistes ont aimée d'amour avec ses sœurs des *Contes* de Poë et de Villiers de l'Isle-Adam. C'est en tout cas une création de l'esprit du poète, une fleur de son idéalisme.

Princesse de ces lys épars que je déchire,
Matutine avenue en songe pour m'élire,
Fille de moi, l'âme étrangère qui m'est sœur. (4)

Plus tard cette fiancée, sans cesser d'être une idée, est l'objet d'autres aspirations. Quand, vers 1900, la génération à laquelle appartient Mockel, fut désabusée du rêve et se fut éprise d'une profonde passion pour la vie, la Fiancée fut, pour notre poète parvenu à l'âge mûr, un symbole radieux de la Vie. Il la chante en vers ailés dans *Clartés* (1902) :

Ecoute ! disais-je. Vois ! disait-il !
Voici vers nous venir la vie
D'un pas léger d'Eve ingénue,
Comme une sœur promise à nos jeunes années
Par l'invisible destinée.
N'entends-tu pas...
Naître et parler furtivement la fiancée
Ainsi que l'appelait notre premier désir. (5)

Conception, images originales qu'engendre naturellement l'idéalisme de Mockel, avec le don d'enfance, la candeur émerveillée qu'il implique. C'est ce que le poète a tenu à nous faire entendre.

---

(1) P. 73 cf. Mallarmé, *Musicienne du silence.*
(2) *L'Esprit Européen,* étude sur Barrès.
(3) *Eleusis* et *L'Art en silence.*
(4) P. 44.
(5) cf. *L'éternelle fiancée* : J'apparais, je brille et m'efface...

Il insiste sur le caractère « d'intériorité » de sa poésie, je veux dire sur la subjectivité de ses créations. Cette Fiancée éternelle, symbole mouvant et lumineux de la vie et de la nature, ce chant profond qu'elle exhale à tout moment et partout, ces rayons de beauté qu'elle répand sur tout, c'est de l'âme du poète que sortent ces prestiges puissants. La Fiancée, dit Mockel,

elle dormait secrète en mon âme inconnue;

et quand cet auditif, ce poète attentif aux rumeurs des choses s'en va

hanté d'une vague harmonie,
épiant l'unanime baiser de la vie
tel qu'il jaillit sans fin des lèvres de la mort,

il s'écrie :

Ecoute, frère ! ce chant, c'est Elle. » (1)

Mais la Fiancée est cachée en nous, elle vit et se développe avec nous, c'est en définitive notre personnalité véritable. En tout temps, hiver comme été, à tout âge, dans la vieillesse ou l'adolescence, « Elle vit et résonne et brille en tout mon être », proclame le poète. C'est que son âme est un univers recréé, par la faculté d'idéalisation, dans sa splendeur première et permanente. Dans ce monde intérieur, comme une flamme immortelle au gré des brises, comme un désir infatigable au gré de l'âme, l'éternelle fiancée apparaît, brille et s'efface, symbole de l'illusion qui leurre à jamais le cœur humain et l'aide à tromper les difficultés de la destinée, voire à transformer en joie perpétuelle la douleur passagère.

Mais si l'on en juge par un poème qui contient la quintessence de l'esprit de Mockel, « L'Amante immortelle », elle est aussi l'absolu, la projection du moi pensant :

N'es-tu pas en nos yeux l'image qu'ils enfantent?
N'es-tu pas le délice où l'être se figure,
Chair illusoire, ô chair où palpitent des mondes?

(1) *Mai juvénile*, p. 96.

Donc c'est une pure abstraction, comme l'attestent ces vers obscurs. Mais en même temps, c'est la personnification de la force infinie qui traverse, meut et fait resplendir l'univers, de cette aspiration que le poète découvre et célèbre partout (1), de la puissance génératrice de l'amour que les poètes grecs mettaient à l'origine des choses, de la volonté inconsciente, immanente au monde, dont parle Schopenhauer et dont les instincts particuliers des êtres ne sont qu'une émanation, de l'Alma Venus qu'exalte le grand poète Lucrèce et qui remplit la terre de ses attraits et de son désir.

Je pense à la fois à Lessing, à Schopenhauer et à Lucrèce, aux premiers vers du *De Natura rerum* surtout, lorsque je lis ce bel hymne, aux mouvements et aux images dignes du lyrisme grec.

Extase d'aimer sans seconde,
O désir sans repos, germe des joies futures,
Toi, tout ce qui aspire en toute la nature,
Vivante volonté, volupté surhumaine...
La vie en un murmure immense te salue (2)

Ainsi Lucrèce dit : Pour toi le ciel s'emplit de lumière et la mer rit ; pour toi la terre, créatrice

---

(1) *Clartés*, p. 106 :

...il n'est pas d'autre destinée
Que d'espérer, que de vouloir, que de sentir.

Cf. le *thun des thuns* des philosophes allemands, l'*agir pour agir* de Lessing.

Idem, p. 101 :

Et l'arbre qui bruit, l'insecte qui brille et bourdonne
entrelacent des chœurs où la Beauté rayonne
en l'éternel désir qui tressaille vers Dieu.

Contes, p. 107 : La terre lui révéla l'œuvre héroïque d'amour et l'effort éternel de l'Etre qui aspire.

Idem, p. 132 : La douleur... la raison suprême qui nous fait aspirer. — P. 144 : L'âme devient plus grande quand elle a longtemps aspiré.

P. 133 : Mockel place l'amour dans « la renaissante beauté des illusions nouvelles ». — Cf. *Clartés*, p. 98 :

Aimer...
C'est être seul, c'est être loin...

(2) Lucrèce dit : *tibi tellus summittit flores... quœ quoniam rerum naturam sola gubernas, nec sine te quicquam diasin luminis oras exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam.*

inépuisable, suscite les douces fleurs... Seule, tu gouvernes la nature ; sans toi, rien n'aborde aux rivages de la lumière divine, rien ne se produit de beau ni d'aimable... ...Tu excites dans tous les cœurs un doux désir, tu les pousses à perpétuer les espèces... »

Et Mockel continue :

Et tu parais alors parmi des sons de lyre,
Aube idéale, amante au sublime sourire,
Don divin de lumière, Amour, suprême attente...

Je note dans ce poème, peu composé, je parle de composition classique et plutôt pauvre d'images, comme en général la poésie de Mockel, qui vaut surtout par la musique, quelques vers où éclatent des métaphores d'une grande beauté.

Je t'ai suivie, un jour, toi la céleste sœur
Des filles dont le rire est comme une corbeille
Qui déborde de fleurs...

Et plus loin, ce finale émouvant :

Et j'écoute, angélique et pure en la clarté,
Grandir ta voix surnaturelle
Parmi les mots d'amour et les aveux brisés
Que la lèvre de chair balbutie en baisers.

Cette simplicité, cette grandeur est plutôt rare dans l'art de Mockel, qui se plaît souvent à faire de jolies mignardises, à travailler sa prose et ses vers avec une patience d'orfèvre amoureux du détail et du fini, en sorte que parfois l'intérêt des parties nuit à l'effet de l'ensemble. Ce défaut est surtout sensible dans les « Contes », pour le reste, vrais chefs-d'œuvre de style.

Mais pour revenir au fond, on le voit, les poèmes de Mockel procèdent du monisme spiritualisé, de l'idéalisme panthéistique que nous avons étudié précédemment. Mais remarquons-le bien, si Mockel célèbre l'amour, c'est uniquement la loi générale des choses, l'aspiration vers l'Etre infini, c'est un amour supérieur ; car il ne croit guère à l'amour vulgaire, du moins d'après ses *Contes*, le seul livre où il parle des femmes. Le poète, ayant toujours dérobé ses sentiments intimes,

ayant oublié que c'était la seule source vivifiante, lyrique, force nous est de chercher ses idées sur l'amour dans ses *Contes*, qui prennent, de ce fait, une importance documentaire en même temps qu'une valeur symbolique. Il est faux, comme on l'a publié, que ces récits soient dépourvus d'idées, telles les fantaisies d'un virtuose quelconque. J'ai tiré de ces contes une théorie de l'amour qui me rappelle Schopenhauer avec son dédain pour la femme (être incapable de penser, baudruche qu'enflent les imaginations des hommes) et qui insiste sur la nécessité de transformer l'instinct en sentiment esthétique, en aspiration. C'est en satirique léger mais cruel que Mockel parle des femmes-oiseaux, riches plumages, têtes vides et flux de paroles dépourvues de sens. Ces femmes-là, dit-il, sont « de pauvres formes sans âme que je gonfle de vent à mon gré » (1). Elles sont parfois dangereuses : le rêveur n'aime que les idées qu'il s'en fait, les robes somptueuses dont il enveloppe leur mesquine réalité. Un prince, dans ces contes, est puni pour avoir préféré l'instinct aux aspirations vers l'idéal (2). « Qui veut aimer, puisqu'on en pleure ? » demande le poète qui approuve un personnage de n'aimer que les fleurs, « car on peut se donner aux fleurs sans péril » (3).

C'est aussi en satirique qui se souvient, il semble, de Thomas Carlyle, que le conteur décrit la cour de roi Gomaburge et énumère ses réformes en matière artistique. Jamais critique plus amusante et plus caustique n'a été faite du mécénat et des académies instituées pour entraver le naturel et le génie. Pour la beauté de la forme, l'évocation du merveilleux et la portée des idées, je ne trouve que les contes de Wilde, *The House of Pomagranates*, qui puissent se rapprocher des contes de Mockel. Même talent un peu froid de

(1) P. 105.
(2) P. 250.
(3) P. 67-72.

musicien et de peintre miniaturiste, même sens du légendaire, du symbole et du mystère, avec un accent plus clair, une note plus joyeuse chez le limpide et brillant conteur wallon.

Le conte de *La Balle d'Or* est composé comme *The picture of Dorian Gray*. De part et d'autre, un objet matériel, un portrait ici, là une balle d'or, marquent les retentissements d'une évolution morale. Dans cette histoire, un chef-d'œuvre, Mockel imagine que le prince Desamoré, celui qui jadis voulait oublier les femmes dans l'amour des fleurs, est resté le grand passionné de l'éternel féminin comme l'auteur lui-même a gardé la nostalgie, l'idolâtrie de l'idéale beauté qu'incarne la Femme. Comme ce prince est poète lui aussi, son chant merveilleux et pathétique fait s'ouvrir à la pitié l'âme d'une vierge fermée par la coquetterie. — Le premier récit du recueil développe cette idée que la beauté véritable passe inaperçue des hommes, qu'elle est froide et vide sans la pitié, sans l'amour (cf. *La Balle d'Or*), idée ébauchée par Wilde dans *L'Enfant-Etoile*, où, de la beauté physique, naît la laideur morale. Car l'amour est ici encore le joueur de cor légendaire qui fait s'éveiller les vierges, ces princesses au-bois-dormant, le souffle lyrique de passion qui force l'immobile, l'impassible beauté à vibrer, à pleurer, à sourire, à aimer.

Je n'entends point parler ici d'influence. J'esquisse un parallèle, sans plus. La critique est historique et comparative, ou n'est pas. Ailleurs j'ai comparé les contes de Wilde et ceux de Flaubert : *Hérodiade*, *Saint Julien l'Hospitalier*... S'il est sûr que l'écrivain irlandais s'est formé en partie à l'école du grand romancier français, mais le dépasse comme conteur (1), je n'ai jamais pensé chercher trace d'imitation de Wilde chez Mockel, qui publia ses histoires avant l'auteur de *The House of Pomagranates*, vers 1892, dans les journaux et les revues.

---

(1) Je ne dis pas comme romancier. *Dorian Gray* n'est rien, comme roman, auprès de *Madame Bovary*.

Si je rapproche deux écrivains, je ne conclus pas pour cela à l'influence de l'un sur l'autre, à moins que je ne le dise formellement. Ce n'est pas le cas ici, à propos de Wilde et de Carlyle, deux hommes dont je me suis occupé spécialement. J'ai voulu faire allusion plus haut au *Sartor Resartus* et aux *Latter Day-Pamphlets* (Jésuitisme, etc.). Quoique Mockel m'écrive qu'il n'a pas lu ces livres, je distingue en ce conte une nuance d'humour anglais à la Swift. Mais rien n'est plus original que cette histoire, rien n'est mieux réussi que les pages consacrées au musicien Lillée, avec leur harmonie sereine, leur nombre savant, leur élévation d'esprit ; rien n'exprime mieux l'âme musicale de Mockel et ses plus hautes aspirations.

« Admirateur des *Héros*, je me rappelle, dit Mockel, avoir voulu connaître *Sartor Resartus*, que publiait une revue, *Le Mercure*, je crois... Je me suis arrêté, fourbu, dès le premier fragment publié. » Mockel ajoute qu'il admire Swift et qu'il a lu l'*Histoire de la Littérature anglaise*, de Taine, où se trouve une profonde étude sur Carlyle vantée par Bourget dans ses *Essais de Psychologie contemporaine*.

N. B. — On trouvera une excellente notice bibliographique avec les authorities à consulter dans « L'Anthologie des Poètes nouveaux », de MM. Van Bever et Leautand, publiée par le *Mercure de France* (Paris, 13e éd., 1908), qui a édité les principaux livres de Mockel.

APPENDICES

Fragment de Charles Van Lerberghe

publié dans le n° spécial de *La Roulotte* qui lui fut consacré (déc. 1904) et relatif à son séjour à Torre del Gallo, près de Florence, en 1901, en compagnie d'Albert Mockel.

Un d'eux (un des poèmes de *Clartés*), s'inspire directement de notre vie commune. C'est celui intitulé : *Mai juvénile*. C'est un poème admirable, d'un art qui n'a peut-être qu'un défaut : celui d'être tellement raffiné qu'il échappe à bien des lecteurs. Mockel y dit, sous une forme voilée et symbolique, ce qui nous unissait comme artistes, et ce qui nous séparait. Je *voyais* mieux que lui toutes choses ; lui, les *entendait* mieux :

Vois, disait-il. — Ecoute, disais-je.

La dissemblance était réelle et frappante. Lui, Wallon, avait l'âme du musicien qui est en tout Wallon de race ; moi, l'âme du peintre qu'est, de son côté, tout artiste flamand. Tous mes poèmes, comme l'ont dit Maeterlinck et d'autres, sont des tableaux. Ma *Chanson d'Eve* est peinte autant que chantée. C'est très juste.

N'est-ce pas intéressant et beau, cette fraternité de poètes ? Et qu'on ne nous reproche pas d'avoir subi, nous aussi, quelque involontaire mais heureuse influence réciproque. Nos vers se ressemblent si peu ! Mais il y a une féminéité qui, venant de Botticelli, — et du paradis d'Eve, (1) — a peut-être passé par moi. De même qu'il y a en mes chansons une musique ingénue que je n'aurais peut-être pas ouïe sans le poète de la *Chante-*

(1) Le jardin de Torre del Gallo.

fable un peu naïve. C'est véritablement Mockel qui m'a converti au vers libre, après que j'eus longtemps résisté...

C'est auprès de Mockel que mon Eve apprit à dire sans pose et sans lyrisme affecté certaines de ses chansons, où, naïvement, elle est le mieux elle-même (1).

. . . .

(Signé) CHARLES VAN LERBERGHE.

II

A propos de ce séjour en Italie, M. G. Rency, dans la *Vie Intellectuelle* (Bruxelles, 15 avril 1908), afin de prouver sa thèse du byzantisme laborieux de Mockel, rapporte que notre poète montrait à son ami des manuscrits tout couverts de ratures, les fragments de *Clartés*. Est-ce que ce fait nous expliquerait le raffinement de cette poésie, dont parlent Van Lerberghe, et, aussi, M. Wilmotte? (*La Culture française en Belgique*, p. 255 sq.).

PAUL CHAMPAGNE.

---

(1) Le poème *Mai juvénile,* de Mockel, fut écrit en 1897. Le recueil dont il fait partie (*Clartés*) était achevé à l'époque dont il s'agit (été 1901).

